Teatrul de artă, o tradiţie modernă rick

*Lucrare apărută cu concursul Festival*ului Internaţional de *Teatru de la Sibiu 2010*

Acest volum reuneşte studii şi intervenţii prezentate în cadrul colocviului european consacrat Teatrului de artă, organizat de Academia Experimentală a Teatrelor şi Institutul de Studii Teatrale / Sorbonne Nouvelle la teatrele Rond Point des Champs Élysées şi Vieux din Paris, în noiembrie 1997. Versiunea franceză a fost publicată de Editions Théâtrales, Paris, 2000.

Mulţumiri lui Valentin Nicolau, *directorul Editurii Nemira*, *şi lui Constantin Chiriac*, *directorul Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu*, *pentru sprijinul lor*, *care a permis realizarea acestui proiect editorial*.

Mulţumiri colaboratorilor români care au permis îmbogăţirea volumului în versiunea sa actuală.

Mulţumiri Alinei Mazilu, *Mirellei Nedelcu-Patureau*, *Danei Moroiu şi întregii echipe redacţionale a Editurii Nemira pentru atenţia specială acordată ediţiei în limba română a* Teatrului de artă.

G.B.

George Banu este profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle-Paris. Conduce revista *Alternatives théâtrales* şi colecţia *Le Temps du théâtre* la Editura Actes Sud. A scris numeroase volume de referinţă consacrate scenei contemporane şi principalelor sale personalităţi, lucrări traduse în numeroase limbi, dintre care menţionăm: *Actorul nesupus*, *Repetiţiile*, *Spatele omului*, *Shakespeare – lumea-i un teatru* apărute la Editura Nemira. A primit de trei ori Premiul pentru cea mai bună carte de teatru în Franţa, a obţinut Premiul de excelenţă UNITER şi Premiul Prometeu 2007. Este preşedinte de onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru şi *doctor honoris causa* al mai multor universităţi europene.

volum coordonat de

GEORGE BANU

Teatrul de artă, *o tradiţie modernă*

Constantin Stanislavski Edward Gordon Craig Jacques Copeau Gaston Baty Charles Dullin Georg Fuchs Vsevolod Meyerhold Giorgio Strehler Otomar Krejca Antoine Vitez Patrjce Chereau Peter Stein Luc Bondy Yannis Kokkos Jacques Lassalle Stéphane Braunschweig Liviu

Ciulei Lucian Pintilie Valeriu Moisescu David Esrig Vlad Mugur Robert Wilson

Traducere din limba franceză
Mirella Nedelcu-Patureau
Ediţie îngrijită de Alina Mazilu
Ediţia a II-a
N E M I R A
Coperta: Dana MOROIU, Corneliu ALEXANDRESCU
Imagine copertă: *Livada cu vişini de* A.P. CEHOV, regia Giorgio STREHLER, Piccolo Teatro din Milano (1974), fotograf – Luigi CIMINAGHI.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Teatrul de artă: o tradiţie modernă / volum coord. de George Banu; îngrijitor de ed.: Alina Mazilu; trad.: Mirella Nedelcu-Patureau – Ed. a 2-a.
— Bucureşti: Nemira Publishing House 2013
ISBN 978 – 606 – 579 – 704 – 8
I. Banu, George (coord.)
II. Mazilu, Alina (ed.)
III. Nedelcu-Patureau, Mirella (trad.)
792.01

Georges Banu
LES CITES DU THfÂTRE D'ART. DE STANISLAVSKI A STREHLER
©Nemira, 2010, 2013
Redactor: Monica ANDRONESCU Tehnoredactor: Stelian BIGAN
Tiparul executat de FED PRINŢ S.A.
Orice reproducere, totală sau parţială, a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă şi se pedepseşte conform Legii dreptului de autor.
ISBN 978 – 606 – 579 – 704 – 8

„Acela care va scrie mai târziu istoria renovării teatrale în secolul XX va trebui să constate mai întâi că în toate ţările, la date diferite, şi fără nicio comunicare între iniţiatorii mişcării, fără să-şi împărtăşească efortul comun, lucrurile s-au petrecut exact în acelaşi fel. O nevoie comună, o aspiraţie comună au suscitat aventuri identice".

Jacques Copeau

„Azi aş relua o expresie mai veche, o idee de la început de secol XX, „teatrul de artă", artiştii mai vârstnici care ne-au precedat o

foloseau. Îmi place pentru forţa ei şi azi provocatoare".

Antoine Vitez

INTRODUCERE

Giorgio Strehler[1] *Cele patru cetăţi ale teatrului de artă*[2]

Giorgio Strehler a vorbit pentru ultima dată în public la Vieux-Colombier, teatru unde Jacques Copeau a început lupta pentru teatrul de artă în Franţa. El a trasat itinerariile teatrului de artă în ultima sută de ani, oferind, fără să ştie, testamentul său artistic. Strehler a definit atunci orizontul teatrului de artd, invocând termenul german intraductibil „streben", „a tinde către… cuvânt care, printr-o simplă schimbare de literă, devine „sterben „a muri". Uitasem până la ce punct în „streben" zace ca o funebră aşteptare cuvântul „sterben". Destinul lui Strehler mi l-a revelat

G.B.

Am fost invitat aici, la teatrul Vieux-Colombier, teatru pe care l-am cunoscut în tinereţea mea şi pentru restaurarea căruia m-am zbătut, ca să vorbesc despre Piccolo Teatro ca teatru de artă. V-aţi adunat aici de două zile pentru a discuta despre această problemă, despre această realitate. Dorinţa e legitimă, la fel cum astăzi e legitim să te ocupi de teatrul public. Teatru de artă, teatru public – problemele par diferite. Şi, totuşi, ele sunt apropiate. Este chiar de dorit, mai ales astăzi, să le reunim pentru a ne gândi la amândouă. E o manieră de a formula întrebări despre meseria noastră în relaţia sa cu prezentul şi, în acelaşi timp, de a ne pune întrebări despre public. Publicul este personajul principal în teatru şi trebuie să ne gândim la el şi să-l informăm că oamenii de teatru se gândesc la el. Publicul trebuie să ştie că nu-l uităm.

Întrucât ne apropiem de sfârşitul secolului, ne simţim, vrând-nevrând, obligaţi să facem un bilanţ. Toată lumea trece prin asta, face un bilanţ politic, social, uman… Noi, bieţi oameni de teatru, trebuie, desigur, să vorbim despre teatru. Meseria noastră e legată de colectivitate, suntem cei mai sensibili la raporturile dintre arta noastră

---

[1] Giorgio Strehler (1921-1997) - Regizor de teatru şi de operă, a fondat şi condus Piccolo Teatro din Milano.

[2] Am ales ortografia „teatrul de artă" atunci când se face referire la concept şi „Teatrul de Artă" de câte ori este vorba despre denumirea unei instituţii (nota ed., A.M.).

şi societatea în care trăim. Toţi artiştii stabilesc un raport cu societatea în care trăiesc, dar posibilitatea de a vorbi despre viaţă aşa cum o vedem se prezintă diferit pentru un pictor sau un muzician, care lucrează singuri, spre deosebire de echipa de actori şi regizor, acompaniaţi de un scenograf, de un *light-designer*… care se adresează împreună unui grup de persoane ce vin seara într-o sală de teatru să îi privească. Aceste două grupuri comunică între ele, de aceea suntem foarte sensibili la problemele colective.

Când facem bilanţul secolului, descoperim că teatrul de artă a fost unul dintre centrele de interes puternice din aceşti o sută de ani.

Dacă lăsăm deoparte toate eşecurile, toate greşelile, toate ratările, pe scurt, dacă facem o selecţie, descoperim o grămadă de comori, de pietre preţioase, de oameni eroici… Ei aparţin cu toţii teatrului de artă, aşa cum îl concep eu. Între spectacole, piese şi artişti se stabileşte un schimb, iar noi trebuie să contribuim pentru ca el să continue. Aceasta este menirea principală a Uniunii Teatrelor din Europa.

Voi începe pur şi simplu prin a spune că teatrul de artă este o problemă capitală pentru noi, cei care îl facem; nu ştiu dacă e valabil pentru teatru în general, dar, pentru noi, da. Şi asta priveşte tot acest secol teribil de dialectic, care a produs lucruri oribile şi, în acelaşi timp, a dat naştere la lucruri extraordinare. Secolul XX a fost al distrugerii şi al speranţei deopotrivă. Mă bucur că am trăit această perioadă. Nu mă bucur că am făcut războiul, dar sunt bucuros că am făcut teatru în aceşti ultimi cincizeci de ani… Generaţia noastră a trebuit să se confrunte cu aceste probleme, la fel ca precursorii noştri ruşi, francezi, nemţi. Teatrul nu a evitat zguduirile istoriei, ale vieţilor oamenilor care au făcut-o. Lista reuşitelor pe care le lasă în urma lui la sfârşitul secolului este bogată în autori, regizori… A început cu *Livada cu vişini*, care este o piesă teribilă, pe care trebuie s-o jucăm ori de câte ori putem, dar, mai ales atunci când suntem capabili să o vedem. Toţi aceşti oameni care nu înţeleg că totul se schimbă sunt puţin ridicoli, dar, în acelaşi timp, atât de patetici. Angoasa lor este enormă. Au existat şi Pirandello, Beckett… Au existat, de asemenea, actori care au schimbat totul. Nu am văzut-o pe Eleonora Duse, nu ştiu ce timbru al vocii avea şi nu o voi şti niciodată. Dar ştiu doar ce mi-a povestit Luchino Visconti într-o zi: „Eram copil, aveam şapte sau opt ani şi părinţii mei, care mă duceau regulat la teatru, mi-au spus într-o seară

că vom merge să o ascultăm pe Eleonora Duse. Am ajuns puţin în întârziere şi, când am intrat în loja familiei, spectacolul începuse deja. Pe scenă era o grădină şi două doamne stăteau pe o bancă. Una dintre ele ţinea în mână o umbrelă şi se juca indiferentă cu ea, vorbind în acelaşi timp pe un ton obişnuit, cotidian… nu o auzeam prea bine. L-am întrebat atunci pe tatăl meu când o să înceapă spectacolul". Spectacolul începuse deja şi copilul nu-şi dădea seama că între viaţă şi teatru nu era nicio diferenţă. „A fost o mare lecţie", a conchis Visconti. „Eleonora Duse juca cu un adevăr teribil". În felul ei, ea făcea teatru de artă. Noi nu am cunoscut-o, dar de atunci au mai existat şi alţi actori minunaţi… ce am pierdut, am pierdut, ce am avut de văzut, am văzut… Dar mâine ce vom avea de văzut? Ceea ce vom avea de văzut depinde de ceea ce trebuie să facem. Suntem responsabili de asta.

Pentru a reveni la teatrul de artă în secolul XX, aş începe prin a comenta un articol care mi se pare magnific, scris de François Regnault şi apărut în revista *Le Théâtre en Europe*, nr. 9, din 1986. Se intitulează *Povestea celor trei cetăţi*. „Primul (om de teatru) aştepta totul de la teatru, pentru cel de al doilea, teatrul nu era nimic altceva decât teatru, pentru cel de al treilea teatrul era teatru, dar mai era şi altceva. Primul, Jacques Copeau, cel de-al doilea, Louis Jouvet, fără îndoială că nu formează cu cel de-al treilea, Bertolt Brecht, niciun trio, niciun grup, şi nimeni nu i-a văzut vreodată împreună. Al doilea a fost elevul primului şi cel de al treilea venea, pentru Franţa, din altă pane. În acelaşi timp, ne vom închipui că ei încarnează – ar trebui spus: primul încarnează, cel de al doilea „dezîncarnează", cel de al treilea demonstrează – trei poluri diferite, opuse, ale unei concepţii despre locul teatrului în societate. Ne vom ocupa, deci, de caracterizarea celor trei poli în cetate, nu atât din punct de vedere al unor principii generale, empirice sau raţionale, nici din punctul de vedere al dramaturgiei sau al jocului actorului, ci mai degrabă după jocul acestei geometrii variabile, locul fizic al teatrului în cetate, în societate. Pornind de la acestea, Regnault începe să vorbească pe rând despre fiecare dintre cei trei. Reproşul pe care i-l fac este că uită prima cetate, cea a lui Stanislavski, care, din câte ştiu, nu e singur. Cu el este şi Nemirovici-Dancenko, aşa cum nici Marx nu e singur, Engels e întotdeauna alături de el. Da, în acest secol există patru cetăţi în această poveste legată de teatrul de artă. Ele s-au născut pe tărâmul mult mai vast, contradictoriu şi disperat, bogat în posibilităţi, care este teatrul.

Teatrul porneşte de la dorinţa de a se regrupa pentru a propune un produs artistic unui anume public. De-a lungul istoriei sale, obişnuinţele transmise din generaţie în generaţie reglau activitatea: „Mama mea juca aşa, tatăl meu juca aşa, eu am încercat să fac ca ei”. Poate că la început bunicul juca foarte bine, apoi tatăl a fost mai puţin bun şi nepotul încă şi mai puţin bun. De-a lungul timpului, acest teatru familial se deteriorează. E ameninţat de degradare. Atunci, ideea teatrului de artă a încolţit în mintea unui actor – Stanislavski era actor – şi în a lui Nemirovici-Dancenko, care era director de teatru, regizor, dar nu şi actor. Ei se aliază pentru a restaura teatrul, pentru a-l face mai bun decât tot ce văd în jur, pentru a descoperi ceva diferit. Şi au o şansă enormă, pe care niciun alt maestru al celorlalte cetăţi, în afară poate de Brecht, nu a avut-o: au avut un scriitor, un scriitor uriaş, pe Cehov.

Relaţiile nu au fost dintre cele mai comode. Autorul nu e niciodată mulţumit, pe scenă e prea mult zgomot, e prea mult din asta, prea puţin din cealaltă, nu se râde, nu trebuie să se plângă… Dar, în acelaşi timp, această colaborare agitată mă tulbură enorm. Mi-l imaginez pe Stanislavski, care în *Pescăruşul* îl juca pe Trigorin, ca pe un scriitor puţin dulceag, fermecător, îmbrăcat în alb, picurând cuvintele cu nonşalanţă. La sfârşit îl întreabă pe Cehov ce părere are: „Hmmm, pe Trigorin îl văd mai degrabă cu pantaloni în carouri. Fumează trabucuri şi are o gaură în pantofi”. Stanislavski rămâne perplex şi Cehov se îndepărtează fără să mai adauge nimic… Autorul a distrus cu aceste câteva detalii imaginea pe care Stanislavski i-o crease lui Trigorin. I-a trebuit ceva vreme regizorului pentru a înţelege că Cehov voia să-i sugereze că tragicul lui Trigorin vine din faptul că nu e, în fond, decât un personaj imperfect, puţin vulgar, vanitos. Un scriitor pe care nimeni nu-l citeşte… în afară de Nina, care îl adoră. Văzând gaura din pantofi, pantalonii în carouri, înţelegem că ea se înşală. Se înşală aşa cum te poţi înşela în dragoste. Trigorin nu este cel pe care îl crede ea… oare nu ne-am legănat şi noi în iluzii legate de cel sau cea pe care o iubim? Despre această eroare tragică voia Cehov să-i vorbească lui Stanislavski, a cărui şansă a fost aceea de a fi avut un scriitor.

Copeau nu a avut un autor, el a trebuit să facă un ocol pe la clasici. Dar, slavă Domnului, Franţa e plină de scriitori. În locul unui autor contemporan l-a ales pe Molière, cum ar fi putut, la fel de bine, să-l ia pe Corneille sau pe Racine. Atunci a început să facă teatru

împotriva tipului de teatru din vremea aceea. Copeau a fost de o cruzime extremă faţă de teatrul-marfă. îl revoltau cei care veneau la teatru după o masă bună ca să râdă, să se amuze. Nu, cred că nu avea dreptate. Nu cred că astfel de oameni sunt întru totul de dispreţuit. Ei intră într-o sală de teatru ca să vadă împreună cu alţi oameni cum joacă actorii – care poate joacă prost – personaje sau situaţii care nu sunt neapărat foarte interesante, nici foarte artistice.

Dar ei fac efortul să iasă din casă, să scape de acea teribilă maşinărie care ne ţintuieşte în casă, televiziunea, pentru a intra într-un spaţiu şi pentru a spune „Ah, şi prietenul meu e aici!" sau, dimpotrivă, să întâlnească pe cineva şi să petreacă un moment împreună. E un lucru minunat. Publicul este misterul teatrului. De ce vine? De ce au ales ei, spectatorii, să fie în acel loc, în seara respectivă, să se cunoască, poate chiar să se iubească puţin? Nu poţi sta alături de cineva ore în şir fără să stabileşti un contact cu vecinii apropiaţi. Nu ştim de ce tip sunt aceste relaţii, dar ele se creează în mod cert. Căci teatrul este o manieră de a renunţa la singurătate pentru a se regăsi într-o colectivitate. Înainte, mersul la teatru părea mai normal decât astăzi, când tentaţiile s-au înmulţit… astăzi, dragostea de teatru nu vine de la sine. Spun asta ca să nu uităm că teatrul e o noţiune mai vastă decât teatrul de artă. Mi-e teamă că Jacques Copeau uita acest lucru. El spunea că trebuie să ieşi din teatru pentru a-l putea sluji mai bine.

Nu l-am cunoscut bine pe Copeau. El m-a influenţat indirect, prin elevii săi. L-am întâlnit la Florenţa, când aveam unsprezece ani şi el monta unul dintre cele mai interesante spectacole ale sale, *Legenda di Santa Uliva*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar asta nu are nicio importanţă… Căuta copii ca să joace îngerii. Îi simt şi acum degetele în păr: „E prea negricios, mă deranjează". Am văzut după aceea spectacolul, cei trei îngeri purtau doar o caravelă pentru a indica voiajul… nu mă aflam printre ei pentru că eram prea negricios. Dar nu l-am uitat pe Copeau. Ani mai târziu, un strănepot de-al său a venit la Piccolo ca să fie maşinist. Îmi făcea plăcere să ştiu că în culise se găsea un Copeau. Familia era prezentă.

Pentru Copeau, teatrul este o maşină infernală din care trebuie să ieşi. De ce? Tot pentru a face teatru. Copeau nu a fugit niciodată cu adevărat din cetatea teatrului. El a părăsit instituţia pentru a face un alt tip de teatru. Ce fel de teatru? Avea o concepţie mistică despre teatru, o concepţie foarte austeră… El credea că teatrul este sacru. Şi ce

e sacru, spunea el, nu poate fi realizat într-un spectacol păgân de bulevard. Copeau se înşela, pentru că un strop, oricât de mic, de sacru e prezent până şi în reprezentaţia cea mai îndoielnică, cu publicul cel mai stupid… Există întotdeauna un fior, nu se poate juca fără un dram de nebunie… Fără el nu se poate să-ţi încredinţezi inima oamenilor care privesc. Copeau visa un teatru cu adevărat mistic, fără îndoială utopic. Nu spunea el că s-a îndepărtat de teatru pentru că voia să le ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu putea să le ceară? Toţi l-au abandonat, dar lecţia lui a fost preluată de un nume ca Michel de Saint-Dénis, care a predat în Anglia. Numeroşi sunt cei pe care i-a influenţat. Teatrul de artă al lui Copeau a lăsat moştenitori.

Nu ştim ce fel de teatru voia Copeau să facă în afara teatrului, dar ştim că era vorba mai degrabă de un teatru colectiv. De asemenea, voia un teatru de meşteşugari. Actorii trebuia să-şi coasă ei înşişi costumele, să sculpteze măştile, să se comporte ca membri ai unei bresle de meşteri. Pentru a reuşi toate astea, el a simţit nevoia de a face o şcoală. Nu putea să conceapă un teatru fără o şcoală. Nici eu nu pot. La începutul anilor ’50 am deschis o şcoală pe care a trebuit să o închid cinci sau şase ani mai târziu. Nu puteam să repet seara târziu şi dimineaţa să revin la şcoală. Era de nesuportat. Acum câţiva ani am deschis din nou o şcoală. De data asta mi-am făcut programul asemenea lui Jouvet, care se acomoda cu exigenţele cursurilor. Merg când pot şi apoi, după-amiaza, elevii vin la repetiţii. Atunci le vorbesc, îi invit să urce pe scenă şi fac şcoală cu ei în plină activitate teatrală.

Numai astfel ne putem imagina un teatru de artă. Cu o şcoală. Altfel, el riscă să devină estetizant, steril chiar. Iată motivul pentru care Stanislavski preda. Şi toţi elevii săi au creat o şcoală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov. L-au trădat cu toţii, dar în teoriile lor regăsim, mai presus de orice, pecetea lui Stanislavski. Şi asta graţie formaţiei, a şcolii. Copeau a înţeles şi el, în felul său, acest lucru.

Şi iată-l pe cel de al treilea, pe Jouvet. El a fost profesorul meu. Stanislavski a fost profesorul tuturor, chiar şi al lui Brecht, credeţi-mă. Jouvet l-a părăsit pe Copeau, care spunea despre el: „Nu caută decât succesul”. Ba, chiar mai rău, adăuga cu un anume dispreţ: „Jouvet nu vrea decât succesul”. El a făcut carieră cinematografică, dar nu se sinchisea de cinema, v-o spun eu, care l-am cunoscut pe acest maestru dificil ca om. Rămâneam aşezat într-un fotoliu la Théâtre de l’Athenee, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui… nu-mi spunea lucruri

ieşite din comun, nu aveam sentimentul de a fi îndoctrinat. Dar ce îmi spunea acest om pe care l-am interpretat acum câţiva ani prin intermediul lecţiilor sale de teatru, cu care Brigitte Jaques a făcut un spectacol, *Elvire sau pasiunea pentru teatr*u'? Jouvet nu avea sentimentul că trebuia să plece în altă parte pentru a face teatru. Nici să creeze o altă şcoală. Se ducea cu regularitate la Conservator, căci celălalt, profesorul său, l-a învăţat că trebuie să lucreze într-o şcoală. Dar el nu a deschis o şcoală pentru trupa sa, pe care o formase cu timpul. Jouvet credea că în teatru, dacă ai răbdare, sfârşeşti prin a învăţa tot. Chiar să îmbătrâneşti sau să întinerşti, puţin contează vârsta. Da, înveţi…

Jouvet, care era puţin mistic, a creat la rândul său o cetate. Era mistica scenei, a trupei, a teatrului pur şi simplu. Îmi amintesc de ziua când, la Florenţa, Jouvet îşi aştepta actorii pentru o repetiţie cu *Şcoala femeilor*, cu care făcea un turneu în Italia. Jucaseră nu mai ştiu câte reprezentaţii, dar Jouvet voia să repete. Era singur şi aştepta, când, cu o întârziere de trei sferturi de oră – o oră, au sosit actorii, scuzându-se. „Am căscat gura prin Florenţa, pentru că suntem pentru prima dată aici". Atunci, el le-a răspuns: „Ce e Florenţa? Rafael, Galeria degli Uffizi… Florenţa voastră este aici!"

„Florenţa este scena" – Jouvet s-a închis în teatru. Nu ieşea deloc. Era ceva sacru în această claustrare. Rămânea în meserie. Într-o zi, mi-am luat inima în dinţi şi l-am întrebat: „Ce credeţi despre politică?" „Multe lucruri", mi-a răspuns el. „Dar votaţi vreodată pe cineva?" Cred că nu vota, nu se implica de nicio parte. Era un călugăr, un călugăr laic. Viaţa sa era monahală, nu îi era închinată lui Dumnezeu, ci teatrului. Şi restul, viaţa şi dragostea… nimic din toate astea nu-l interesa. Teatrul era un absolut. În acel moment am înţeles că îmi lipsea ceva. L-am părăsit pentru ca el să continue să facă teatru foarte bun, cinema foarte bun, iar eu m-am îndreptat către cea de a patra cetate.

Cea de a patra cetate îi aparţine lui Brecht. L-am întâlnit din întâmplare, chiar înainte să fi pus în scenă vreuna dintre piesele sale. Era la Berlin. L-am abordat foarte intimidat: „Maestre…" „Nu sunt un maestru, mi-a răspuns el, nu fac decât propuneri". Apoi am început să vorbim şi a sfârşit prin a avea cu mine o relaţie cum nu avea cu colaboratorii săi. Mergeam des la Berlin pentru a mă duce la teatrul său. Să rămân alături de el în timpul repetiţiilor, să discutăm puţin, o

jumătate de oră pe ici, pe colo. Mă învăţa cum să fiu uman cu sau fără Dumnezeu, cu sau fără Florenţa, cu sau fără Marx. Trebuie să fim fiinţe umane, dar având întotdeauna idei personale, convingeri, căci astfel, spunea el, putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, „actor dezîncarnat", cum spunea Jouvet, faci câte ceva în viaţă, abia atunci poţi să te apropii de Hamlet. Dacă intri în luptă, dacă ataci şi dacă eşti atacat, dacă iubeşti, dacă înşeli, pe scurt, dacă eşti în glodul vieţii, poţi să înţelegi şi să spui povestea lui Hamlet. Şi asta pentru că dispunem de propriul nostru material, pentru că el este o parte din mine, o parte din fiinţele umane din vremea noastră pe care o pun în acest rol… Brecht m-a învăţat, de asemenea, că putem înţelege lucrurile într-un anume sens şi apoi să ne facem autocritica, să realizăm că am făcut o greşeală. În clipa aceea am înţeles că pot repeta cu înverşunarea lui Jouvet şi mă pot duce, în acelaşi timp, să votez. Brecht m-a făcut să descopăr folosirea dialecticii nu numai în teatru, ci şi în viaţă. El m-a învăţat ce e îndoiala, curajul de a pune sub semnul întrebării propriile mele certitudini. Când mă gândesc astăzi la el, ce mă doare este să îi văd pe unii dintre adversarii săi prezentându-l ca pe un om care deţinea întregul adevăr.

A

Poate teatrul să schimbe lumea? „În fiecare zi mi se pune această întrebare!" spunea Brecht. Poate s-o schimbe, ca şi muzica sau celelalte arte, cu un milimetru. Cine ştie, poate că nu schimbă nimic, ci doar pe sine însuşi. Pentru asta, artistul trebuie să aibă curajul să fie el însuşi, să-şi apere ideile. Şi, în aceleaşi timp, să le distrugă pentru a putea evolua. Curajul de a-şi recunoaşte greşeala – câtă noblеţe!

Am înţeles că formarea mea se terminase în momentul când am intrat în cea de a patra cetate. Ea nu a fost o instituţie. Am desăvârşit-o făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în exerciţiul practicii teatrale cotidiene de la Piccolo Teatro. Chiar când l-am părăsit pentru trei ani, din 1968 până în 1971, pentru a constitui o trupă independentă, grupul *Teatro eAzione*, mi-am continuat iniţierea, influenţată de experienţa celei de a patra cetăţi. Am acţionat în spiritual lui Mai '68, cu deosebirea că trupa nu era formată din tineri ce voiau să devină actori, ci din profesionişti care lucrau în teatru, care nu aveau probleme cu şomajul, dar care voiau să se reunească în jurul meu pentru a se angaja într-o practică autonomă. Lucram în autogestiune. A fost dificil, depindeam de succes, de reţeta din fiecare

seară… pe când ceilalţi strigau „vom face revoluţie”, şi nu au făcut-o, în acelaşi timp, un grup de actori se străduia să facă teatru de artă în afara circuitelor obişnuite. Era felul nostru de a ne opune. Eu, care am fondat un teatru, m-am situat de cealaltă pane a baricadei, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru… După trei ani, experienţa s-a încheiat, mai întâi pentru că istoria a evoluat într-un fel straniu, apoi pentru că bucuria de a fi împreună s-a transformat nu neapărat în ceva rău, ci, mai degrabă, într-o neînţelegere reciprocă. Situaţia generală s-a modificat şi, cum Paolo Grassi, căruia i s-a oferit să conducă Scala din Milano, nu voia să accepte oferta, dacă eu nu mă întorceam la Piccolo, am revenit. Am revenit în cuib, întărit de aventura pe care o trăisem. Să reiau Piccolo era pentru mine o datorie civică. Atunci, unul dintre asistenţii mei m-a întrebat: „Oare trebuie să călcăm în picioare pe cineva care are idei sau gusturi pe care nu le împărtăşim?” M-am gândit şi i-am răspuns: „Nu, nu trebuie să călcăm în picioare nici viermele cel mai mizerabil, nemuritor sau nu”. Fraza asta îmi aminteşte puţin de Cehov, aproape că vine de la el, căci port în mine cele patru cetăţi, fără să sacrific vreuna dintre ele. Nu am vrut să fiu elevul celui dintâi, al celui de-al doilea, al celui de-al treilea sau al patrulea. Am vrut ca cetăţile să se unească la Piccolo Teatro. A fost lupta şi pariul vieţii mele.

Am lucrat la Piccolo, care sărbătoreşte acum cincizeci de ani de existenţă. Din cele 350 de spectacole prezentate, 225 sunt semnate de mine. Las în urma mea o mare bibliotecă de teatru, un patrimoniu… Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut totul ca să fur puţin timp pentru a căuta în cărţi cuvintele care-mi lipseau, să înţeleg viaţa şi să cunosc afecţiunea sau, să zicem, să am parte de puţină dragoste. Intrând în cea de a patra cetate am înţeles datoria de a ne dărui vieţii. Şi doar luând din plin parte la ea, la dialectica ei, fiind în acord şi în acelaşi timp în dezacord cu ea, am putut deveni mai uman şi poate am înţeles mai bine o piesă. Pentru a înţelege ce i-a spus Cehov lui Stanislavski trebuie mai întâi să fii bogat în interior. Pentru asta trebuie să-ţi cunoşti propria fire şi să ai curajul să te arunci din plin în viaţă. O spun adesea elevilor mei şi v-o repet acum, cu toate că nu îmi sunteţi elevi: „Nu trăiţi cu pumnii strânşi în spatele unui zid, cu spaima de vid… poate că astfel veţi ajunge să trăiţi nouăzeci de ani. Veţi trăi mult, dar la ce vă va folosi? Nu, faceţi ce vreţi! La sfârşit veţi fi suferit, veţi fi fost dezamăgiţi, dar veţi fi fiinţe umane. Viaţa trăită astfel merită

trăită. Altfel, nu!" Ceea ce spun aici este, de asemenea, valabil pentru un teatru de artă. Nu e vorba numai despre a face o operă de artă.

Mi se pun întrebări despre elevii mei. Dar cum eu însumi nu m-am format la o şcoală, pot spune că, la rândul meu, am format multă lume în afara şcolii. Actori, regizori… am lăsat o urmă, un apus de soare înainte de căderea nopţii. Bob Wilson spunea că a hotărât să facă teatru când a văzut luminile din spectacolele mele. El, care este maestrul luminii în teatru, nu a copiat luminile mele, însă graţie mie le-a înţeles importanţa. Atunci când facem ceva pe deplin, instruim întotdeauna pe cineva.

Ceea ce contează este să nu fii niciodată satisfăcut, să nu te opreşti. Pentru a defini teatrul de artă aşa cum l-am înţeles dintotdeauna, voi întrebuinţa un cuvânt faustian, dificil de tradus: *streben*. Ceea ce vrea să spună „a tinde către", „a se epuiza pentru a ajunge la"… *streben* indică o mişcare către ceea ce nu este prezent. Aceasta necesită neapărat un efort important, fără să poţi spune despre ce lucru e vorba; poţi numai să-i simţi nevoia. Iar când îl atingi, ai sentimentul că altceva nou se profilează, mai departe, şi te împinge să continui. Trebuie să tinzi fără încetare spre… Astfel putem defini istoria teatrului de artă, un teatru în mişcare ce doreşte întotdeauna să atingă ceva mai bine decât ieri, să dezvăluie întotdeauna mai adânc misterele acestei vieţi pe care teatrul o preamăreşte, chiar când e vorba de tragedii. De altfel, acesta este motivul pentru care oamenii pot suporta tragediile, căci, la sfârşit, morţii de pe scenă se ridică şi îi mulţumesc publicului la fel cum mortul aşezat în acest fotoliu se poate ridica pentru a spune „Mulţumesc".

Publicul se *ridică şi îl ovaţionează îndelung pe maestrul care vorbea atunci*, *pe 28 noiembrie 1997*, *pentru ultima oard*. *Cine putea sdprevadă*? *Avea să moară la o lună după aceea*, *în ajun de Crăciun*.

În loc de post-scriptum

Scrisoare adresată lui Louis Jouvet de către Giorgio Strehler în momentul reprezentării piesei *Elvire*, *Pasiunea pentru teatru*, la Piccolo Teatro din Milano.

Stimate Maestre.

Vă scriu după o repetiţie unde am spus unele dintre cuvintele dumneavoastră. *Mi le-am spus mie însumi*, *le-am spus Giuliei*, *care o întruchipează pe Claudia*, *le-am spus tinerilor actori*, *le-am spus unui public imaginar*.

Mâine el nu va mai fi imaginar. Va fi „publicul", cel adevărat, unicul, veşnicul, publicul dintotdeauna. Al dumneavoastră, al meu fi publicul celor ce vor veni după mine, cum a fost publicul înaintaşilor mei.

Ne-am hrănit din gândurile dumneavoastră cu emoţie intensă, cu imensă recunoştinţă, iar eu, în această seară, sunt incapabil să vă spun prea multe lucruri.

Ca întotdeauna, gândirea şi cuvintele sunt confuze, dar senzaţiile sunt directe şi clare. M-aţi învăţat să nu caut să înţeleg „prea mult" în teatru. Mi-aţi spus: „Pentru un actor inteligenţa înseamnă să simtă la un nivel superior". Şi mi-aţi mai spus, de asemenea: „Copacul care creşte nu se gândeşte că el creşte. Pur şi simplu creşte. Punct. Asta e totul".

Şi, totuşi, şi eu, ca şi dumneavoastră, am nevoie să înţeleg, să mă gândesc la teatru, la meseria noastră.

Spuneaţi: „Cum putem să facem teatru fără să ne gândim la teatru?" Eu doresc să scriu: „Cum să faci să rezişti atâţia ani în această meserie, care are în ea însăşi ceva infam, nedemn, zadarnic şi inutil?"

Dumneavoastră aţi rezistat până la capăt; eu însumi sunt pe cale să rezist.

De-abia astăzi am înţeles, în sfârşit, ce gândeaţi când mi-aţi spus într-o seară, după o reprezentaţie cu Don Juan, *la o masă într-o cafenea anonimă, dar care pentru mine a rămas de neuitat: Actorii nu au vocaţie: vocaţia este un rezultat. Ea vine la sfârşit". Exact astea au fost cuvintele dumneavoastră.*

În tinereţea mea entuziastă, vă ascultam, pricepeam unele lucruri; dar asta nu puteam s-o înţeleg. Mă simţeam în acel moment „destinat în mod absolut" teatrului. Eram plin până la nebunie de „vocaţie teatrală", de stupoare şi de dragoste de teatru, de pasiune pentru teatru.

De ce, de ce aş fi aşteptat „sfârşitul

Mulţi ani de viaţă şi alţii mulţi de practică şi de meserie au trecut. Ani lungi, care au trecut repede, un spectacol după altul, un text după altul, o succesiune de chipuri, o voce, un sunet, o succesiune de lumini şi am ajuns acum la acest trist moment, „după repetiţie", singur, în penumbra camerei mele, în faţa vechii mele maşini de scris care înghite cuvintele prea uzate. Vorbesc încă despre teatru cu mine însumi şi cu lumea care nu aude nimic. Sunt încă în teatru, pot spune fără milă, fără rezerve, „atins" cu disperare de teatru aidoma credinciosului atins de Slava divină

Şi vă scriu ca să vă spun, într-un anume fel, că acum, de abia acum, am înţeles. Că doar acum, în angoasa extremă, în oboseala extremă, cu greaţa extremă, în refuzul extrem al teatrului, pe care nu pot să-l refuz, pentru că e mai puternic decât mine, acum ştiu că nu „pasiunea pentru teatru „(atât de facilă, de caldă, de nepăsătoare, atât de fericită!), ci „vocaţia pentru teatru „este piatră şi sânge.

Numai acum, când este atât de târziu, ştiu că această vocaţie mdposedă în întregime, în vreme ce până acum nu a făcut decât să mă pună la încercare. Poate că este încă o încercare. Dar, dacă e o încercare, atunci, este extremă Este cea din urmă.

Maestre, sunt pe cale să trăiesc, alături de dumneavoastră, ultima dovadă de dragoste pe care mi-o cere teatrul Acum nu pot să-i dau mai mult. Nu mi-a mai rămas nimic. Sunt, în fine, deposedat de mine însumi Nu a mai rămas decât el, acest foc care arde cu o intensitate insuportabilă, fără flăcări, nici cenuşă la un astru ce-şi răspândeşte atomii în Univers.

Amin.

Pentru mine, este trei noaptea.

O zi de iunie, 1986.

Giorgio Strehler.

George Banu

O sută de ani de teatru de artă

Gaiev: Ştii tu, Liuba, câţi ani are dulapul ăsta? Acum o săptămână, trăgând sertarul de jos, am văzut nişte date arse cu fierul. Dulapul a fost făcut exact acum o sută de ani. […] Am putea să-i serbăm jubileul! […] Scump şi stimat dulap! Salut existenţa ta, care de o sută de ani e destinată idealului luminos al binelui şi dreptăţii! Chemarea ta tăcută pentru o muncă rodnică n-a slăbit de-a lungul unui veac întreg, susţinând cu curaj […] credinţa într-un viitor mai bun, crescându-ne în spiritul idealurilor de bine şi ale conştiinţei sociale.

Livada cu vişini

Faimosul monolog al lui Gaiev i s-ar potrivi bine centenarului Teatrului de Artă din Moscova. Vorbăria lui Gaiev, astfel deplasată, ar înceta să agaseze căci, la fel ca în spectacolul lui Strehler, din dulapul-memorie se revarsă amintirile şi frazele a căror sursă a fost acest teatru. Suntem cu toţii nişte Gaiev şi, fără îndoială, tânăra generaţie ascultă cuvintele noastre cu aceeaşi detaşare ironică ca cea adoptată de familie faţă de unchiul prea vorbăreţ. Şi cu toate astea,

discursul către dulap din *Livada cu vişini* rămâne un element esenţial. Ca şi cum opera ar schimba punctul de vedere despre personaje… Să ne acordăm această şansă! Cu preţul unui ridicol ipotetic, să ne asumăm această celebrare sperând că timpul va atenua deriziunea de care suferă astăzi celebrările, degradate de inflaţia jurnalistică. Să ne fie milă de Gaiev şi de dulapul său, milă de noi şi de „teatrul nostru de artă”!

Trebuie neapărat să clarificăm o neînţelegere, desigur legitimă, dar problematică. Nu dorim să abordăm o instituţie sau o operă, oricât de prestigioase ar fi ele, ci o noţiune, noţiunea de teatru de artă, ce include, bineînţeles, Teatrul de Artă din Moscova, dar care, în acelaşi timp, îl depăşeşte. Este vorba aici de a stabili nişte constante şi, mai ales, de a defini o filiaţie. De altfel, cei doi termeni rămân indisociabili şi doar studierea celor două sensuri, al discursului şi al artiştilor, ne va permite să sesizăm această noţiune în mişcare, niciodată cristalizată. Noţiune cu o geometrie variabilă, noţiune cu contururi nesigure, străină de programele autoritare şi de orizonturile utopice. Doar adâncindu-ne în relativitatea „teatrului de artă” vom putea să ne apropiem de identitatea sa. Călătorie în clarobscur.

Când eram tânăr, eram interesat doar de radicalitatea manifestelor şi a programelor dominate de ideea de a face *tabula rasa*. Singura condiţie ca o reînnoire să fie posibilă… „Să ardem scena cu actorii săi cu tot”, spunea Eleonora Duse, adagio preluat de Gordon Craig spre a face din el o condiţie prealabilă pentru accesul la Arta teatrului, cu majusculă! mai mult chiar decât Arta… fie ea cu majusculă. Stanislavski mă plictisea, Copeau mă dezamăgea, Jouvet mă exaspera… M-am consacrat atunci lui Craig şi Meyerhold, lui Artaud şi lui Grotowski. Astăzi mă întorc la textele partizanilor teatrului de artă cu plăcerea de a regăsi aici complexitatea, şi nu unicitatea dragă debutanţilor. În fond, am urmat scenariul banal care conduce în pictură de la El Greco la Velásquez sau în literatură de la Dostoievski la Tolstoi. „Teatrul de artă” nu este o problemă de rebeliune, ci una de transformare. El are de-a face cu munca zilnică şi înaintarea treptată. E legat de maturizare, şi nu de explozie. Teatrul de artă, dacă reluăm scenariul *Livezii cu vişini*, se sustrage atât utopismului lui Petia Trofimov, cât şi utilitarismului lui Lopahin. El are nesiguranţa lui Gaiev. Nesiguranţa celui ce ştie, pentru a-l parafraza, că salvarea livezii pretinde imperios un singur remediu, în vreme ce el, din lipsă de

soluţii, imaginează o multitudine. Trebuie să devii adult ca să iubeşti teatrul de artă. Este oare o izbândă sau o înfrângere? E, fără îndoială, o metamorfoză. Să admitem că teatrul de artă rămâne inseparabil de vârsta adultă, echivalent al vârstei clasice, când te acomodezi cu natura unei practici, străduindu-te, în acelaşi timp, să-i modifici exerciţiul. El se plasează la această răspântie de drumuri. Tot ce trezeşte repulsie sau seducţie vine de aici. Din această remisiune faţă de un statut şi din această revoltă faţă de o practică. În fond, teatrul de artă se defineşte prin dorinţa sa de a prelucra din interior datele moştenite de la teatrul european. El nu le respinge, nici nu le renegă, ci caută să le amelioreze şi să le îmbogăţească. Dacă acest teatru nu îi pasionează pe tineri – şi mă recunosc aici în versiunea mea cea mai comună – este din cauza faptului că presupune crearea unei opere de lungă respiraţie. Ea nu va fi niciodată produsul unor deflagraţii incendiare sau al unor rupturi devastatoare, ci rezultatul unei înaintări progresive, pas cu pas. Teatrul de artă afirmă un mod de contestare propriu unor anumiţi artişti, prinşi între impulsul de transformare şi consimţământul la starea lucrurilor. În fond, ei împărtăşesc punctul de vedere al lui Cehov despre cel mai bun mod de a ameliora societatea.

Dincolo de aceste consideraţii, noţiunea de teatru de artă face pane dintr-o mişcare istorică. Ea se înscrie în lupta dintre forţele ce agită teatrul în secolul XX, luptă care îi interzice să se recunoască într-o altă identitate decât cea a propriei sale mobilităţi. Niciun model, niciun discurs nu îi epuizează sensul… îi defineşte doar *mişcarea*. Şi este legitim să admitem că teatrul de artă serveşte drept legătură între diferitele ipostaze de avansare şi de recul ce au urmat. El este firul conducător când vizibil, când ascuns. A-i urmări avatarurile înseamnă, într-un anume fel, a urmări dialectica proprie teatrului acestui secol, mai mult decât orice un alt secol refractar la imobilism.

Teatrul de artă se prezintă de la bun început ca fiind polul opus al unui tip de teatru de care regizorul doreşte să se despartă, „teatrul de divertisment”. Singurul mijloc de a depăşi divertismentul este accesul la artă… şi această ruptură se poate realiza prin strategii al căror principal şi unic deţinător e regizorul. Raţiunea sa de a fi depinde de asta… teatrul de artă îi confirmă legitimitatea: fără regizor, lasă el să se înţeleagă, arta nu există, nu mai rămân decât meseria şi manipularea unui *savoir-faire*, cel mai adesea redus la o colecţie de clişee. Regizorul, fără să se prezinte întotdeauna ca artist, căci el are

grijă să se prezinte, de asemenea, ca meşteşugar, îşi propune să depăşească divertismentul ca vocaţie a teatrului, accepţie care încă domnea în Europa. Noţiunea de teatru de artă capătă valori polemice şi se prezintă ca o ruptură. O funcţie nouă, regia, un statut nou, teatrul de artă. „Regia", scrie Antoine Vitez, „este o cucerire istorică, fondatoare, a ceea ce numim teatru de artă" (*mL Artdu théâtre*, Actes Sud/Chaillot, 1985, nr. 1).

Dar, odată recunoscută, regia va căuta alte raţiuni de a fi, care, bineînţeles, vor suscita atacuri împotriva noţiunii de teatru de artă, căreia i se va reproşa că este prea strâmtă, închisă în ea însăşi, pe scurt, limitată. Ea devine o noţiune care pune în valoare prin contrast alte elemente, graţie dorinţei de a se consacra resurselor scenei ca sediu al teatrului de artă, contestat în primele decenii ale secolului trecut în numele unor programe şi utopii mai largi. Scopul consta atunci în a merge dincolo de scenă mulţumită scenei. Ea încetează a mai fi un focar pentru a fi imaginată ca o trambulină.

Din *polemică*, la început, şi *element de contrast* într-o a doua etapă, noţiunea se erijează în *retragere* în cel de al treilea moment. Când utopiile declină şi ideologiile se retrag, când vine refluxul prometeismului social, teatrul de artă se transformă în refugiu. Aceasta explică revenirea lui în anii treizeci, după valul de speranţă istorică al anilor douăzeci, la fel ca rapelul din anii optzeci, când speranţele lui Mai '68 se liniştesc. Se revine la teatrul de artă, ca fiul risipitor ce se întoarce în casa părintească.

În fine, noţiunea dobândeşte un sens politic accesoriu în fostele ţări din Est, unde a revendica această postură implica voinţa de a se distanţa faţă de un discurs al puterii autoritare, care se prezenta şi se erija în stăpân unic. La Praga, la Bucureşti sau la Varşovia, teatrul de artă se prezintă ca un spaţiu de rezistenţă, ca o practică inexpugnabilă, ca o disidenţă publică. Acolo unde totul trebuia să fie politic, teatrul de artă, sustrăgându-se politicii, devine cu adevărat politic.

Astăzi, când regia a atins vârsta dulapului lui Gaiev, trebuie să admitem că noţiunea de teatru de artă se remarcă de-a lungul acestor o sută de ani prin longevitatea sa. Teatrul de artă e abandonat sau contestat, pentru a se reveni apoi mai bine la el… el se înscrie în această mişcare ciclică, din care secolul ce s-a încheiat şi-a făcut semnul său distinctiv. Teatrul de artă e legat de cele trei crize traversate de scena occidentală: criza teatrului de divertisment, criza

teatrului de avangardă şi, în fine, criza teatrului politic. El a putut săvârşi această „veşnică revenire" datorită, pe de o parte, programului său liber şi, pe de altă parte, orizontului de aşteptare pe care îşi propune constant să îl satisfacă. Teatrul de artă este un proiect şi un miraj.

O distincţie merită făcută de la bun început, deşi ea poate implica riscul de a-l include într-o categorie prea rigidă. Precursorii săi, de la Paul Fort la Lugné-Poe, înţeleg depăşirea teatrului ca divertisment şi accesul la teatrul ca artă printr-o deschidere către ansamblul artelor reunite pe scenă. „Théâtre de l'Oeuvre", scrie Lugné-Poe, „s-a impus prin eclectismul şi entuziasmul eforturilor sale pentru Artă". Teatrul, odinioară impermeabil la artele vecine, a putut să se regenereze sub influenţa lui Wagner şi a simboliştilor, abolind frontierele, ceea ce i-a permis să depăşească vechiul său statut şi să producă astfel plăceri inedite, altele decât distracţia comercială împotriva căreia se revoltaseră iniţiatorii „teatrului de artă". Această luptă va fi recurentă şi mişcarea nu se va disocia niciodată de ea. Nu scria oare García Lorca, deşi mult mai târziu, adresându-se actorilor: „Trebuie să gravăm cuvântul Artdân sălile şi lojile voastre, dacă nu vrem să înscriem cuvântul *comerţ* sau un altul pe care nu îndrăznesc să-l rostesc"?

Ruptura se situează, totuşi, în altă parte şi poziţiile sunt în mod sensibil divergente între partizanii „Artei teatrului" şi militanţii pentru „teatrul de artă". Primii, în frunte cu Gordon Craig, depăşesc ideea primă a accesului la artă prin uniunea artelor pentru a căuta o transformare a teatrului în raport cu o definiţie superioară, exigentă, „verticală" a Artei. Discursul lui Craig fascinează în măsura în care el nu neagă posibilitatea teatrului de a se afirma ca Artă – el ţine la majusculă: „Artă cu literă mare. Dar de ce această Artă nu ar avea dreptul la majusculă precum celelalte arte? La fel de bine cum a existat un Rege cu majusculă, de ce nu ar exista şi Arta?" Pentru el, transformarea radicală a datelor actuale nu poate să se realizeze decât plecând de la un model iniţial, căci teatrul de astăzi îi apare ca fiind versiunea degradată a versiunii sale inaugurale, originare. Această versiune beneficia de caracteristicile unei Arte refractare la haos şi la accident, refuzând orice scop realist, pentru a dezvolta numai poezia proprie acţiunii. La origine, teatrul a fost o Artă pentru a decădea apoi şi a-şi pierde statutul, până la a-l uita chiar. În acest sens, discursul lui

Craig ţine de ceea ce am putea numi o *utopie retrospectivă*. „Scopul Teatrului considerat ca un Tot este să restabilească Arta sa, căci arta teatrului nu are nimic de a face cu reprezentarea realităţii". Dar interesul vine din faptul că utopia Artei teatrului îi va inspira lui Craig un important număr de observaţii şi principii pe care teatrul va dori să le integreze în practica sa. Mai întâi, autoritatea regizorului ca garant al accesului la Artă, având în vedere că, după Craig, nu există Artă fără autoritatea unei persoane chemate să îşi asume ansamblul activităţilor teatrului. Craig pledează pentru concentrarea puterii în mâinile unui singur artist, „unicul mijloc de a obţine unitatea indispensabilă pentru orice operă de artă". Utopia Artei teatrului nu numai că inspiră, dar aspiră, de asemenea, energiile concentrate către o depăşire a cotidianului, chiar dacă ţinta rămâne pentru totdeauna de neatins. Craig a dinamizat teatrul secolului atât prin procesul intentat scenei din timpul său, cât şi prin visul de perfecţiune pe care l-a formulat, în numele Artei, ca orizont ultim. Pentru că nu s-a împăcat cu prezentul şi pentru că a schiţat o viziune mentală, Arta teatrului, în sensul craigian al termenului, a apărut ca primul discurs utopic al omului de teatru modern.

Partizanii teatrului de artă, fiind animaţi, în acelaşi timp, ca şi Craig, de o similară dorinţă de restaurare, se situează pe o poziţie mai puţin radicală. Ei nu atacă *esenţa* teatrului, ci doar *starea* lui. Ei spun că nu prin contestarea naturii teatrului, ci prin ameliorarea sa, teatrul va sfârşi prin a se afirma ca artă, căci graţie unei serii de revizuiri concrete şi de metamorfoze succesive el va putea să depăşească vechiul statut de divertisment care îl înjosea şi îl făcea să fie văzut, citându-l pe Stanislavski, ca „un loc de dezmăţ". Ne apropiem pas cu pas de teatrul de artă, graţie unor modificări din interior care se înscriu în durată. Partizanii teatrului de artă revendică virtuţile duratei îndelungate, lente, ale meşteşugului şi ale codului de moralitate al vechilor bresle. „Noi nu simţim nevoia unei revoluţii… Nu ştim ce va fi teatrul de mâine. Nu anunţăm nimic. Dar ne propunem să reacţionăm împotriva tuturor laşităţilor teatrului contemporan". Astfel îşi formula Copeau profesiunea de credinţă – ea priveşte prezentul, vizează *starea* teatrului: „… să continuăm să trudim din greu zi de zi şi să ne achităm de viaţă aşa cum e ea… Să învăţăm din greu. Să predăm cu modestie. Să facem ce trebuie făcut. Să nu dăm niciodată înapoi. Şi să dăm tot ce se poate da". Mai târziu, când Antoine Vitez va lansa apelul pentru

reabilitarea teatrului de artă, el îl va defini cu aceeaşi modestie: vocaţia sa, spune el, constă în „a se reuni în jurul lui, în numele unui număr redus de principii". Acordul se pecetluieşte pe această bază. Volumul colectiv pe care îl prezentăm aici caută să perceapă tocmai aceste principii şi să le arate pertinenţa. Perspectiva nu are nimic iluzoriu, căci ea îşi propune să lupte pentru o depăşire treptată a limitelor, cu scopul de a transforma din interior un teatru ameninţat de descompunere morală, de deviere estetică şi de compromis comercial.

Apărătorii teatrului de artă – acesta a fost, de altfel, unul dintre principalele motive pentru care au fost criticaţi – şi-au concentrat atenţia pe munca teatrală ca sursă principală a reînnoirii. Ei nu privesc către orizonturi exterioare, căci prima sarcină de îndeplinit constă, pentru a-l cita pe Strehler, în „a accepta să fim cineva printre alţii… cineva care face să avanseze teatrul… fără să-l modifice decât infinitezimal". Nici doctrinari, nici dezertori, apărătorii teatrului de artă privilegiază practica scenică acompaniată de un discurs despre Cel mai bun mod de a o ameliora. Pentru ei, *teatrul salvează teatrul*. Scopul teatrului de artă nu constă însă în a se închide în perfecţiunea unei arte, căci Strehler, din nou el, le atrage atenţia asupra capcanei formulei „înainte de toate teatrul şi nimic altceva decât teatrul". „Să fim deci teatrul, să fim într-un cuvânt, teatru…", scria Dullin. Da, dar un teatru care nu e admis aşa cum e, ci, dimpotrivă, e modificat graţie unei munci cotidiene efectuate în numele „unui număr limitat de cuvinte de ordine". Şi doar precizându-le vom putea ajunge să definim contururile acestei noţiuni fluctuante care, în ciuda acestui fapt, a revenit constant de-a lungul secolului. Nu credea oare Jouvet că este o greşeală de evitat dorinţa de „a da teatrului… o definiţie stabilă?" Din cauză că nu este precisă, noţiunea de teatru de artă va putea să fie invocată la fiecare impas şi de câte ori se va manifesta voinţa de a depăşi o criză. Longevitatea noţiunii de teatru de artă este legată în parte de această incertitudine a ei. „Suntem duşmanii naturali ai oricărei sistematizări exagerate…", declară Copeau, aproape transformându-se în purtător de cuvânt al întregii mişcări.

La aceasta se adaugă, de asemenea, şi larga sa difuzare, căci în jurul luptelor pe care teatrul de artă le implică se vor constitui adevărate reţele, bazate pe circulaţia informaţiilor graţie cărţilor şi revistelor, schimburilor epistolare şi întâlnirilor personale. Publicând lucrarea sa *L'Art théâtral moderne* (*Arta teatrală modernă*), Jacques

Rouche va avea un rol decisiv în constituirea unor cunoştinţe comune, căci el va vorbi, după cum subliniază Copeau în *Registres III*, despre Craig şi Appia, despre Marii Germani şi despre Marii Ruşi. De acelaşi statut va beneficia la noi lucrarea lui Camil Petrescu *Modalitatea estetică a teatrului*, carte care trece în revistă principalele programe şi teorii din epocă, făcându-le cunoscute oamenilor de teatru români. La rândul său, Copeau prefaţează *Viaţa mea în artă* de Stanislavski şi, cu ocazia călătoriei la Paris a maestrului rus, amândoi plănuiesc să creeze o mişcare comună de studiouri europene. Şi, de altfel, nu se înscrie oare apelul lansat de Copeau pentru uniunea oamenilor de teatru în acelaşi program fondat pe ideea că teatrul de artă va şti să se impună prin alianţa forţelor prezente şi nu numai prin afirmarea romantică a unei viziuni solitare? Gaston Baty vorbea şi el, referindu-se la Cartel, de schimburi între „*Ghilda* din New York, *Intima* din Stockholm, *Tribuna* din Berlin, *Comoedia* din Amsterdam". Dacă Appia şi Craig exprimă, ca artişti izolaţi, dorinţa unei Arte a teatrului, partizanii teatrului de artă desfăşoară o veritabilă strategie de alianţe, în numele unei avansări corale. Nu va crea oare Strehler Teatrul Europei şi apoi Uniunea Teatrelor Europei? Teatrul de artă se elaborează în grup.

Partizanii teatrului de artă pleacă de la o presupunere care, tot repetându-se, devină recurentă. Înainte de a iniţia o acţiune de restaurare a valorilor scenice, el solicită o reabilitare etică. Numai ea confirmă seriozitatea acţiunii şi poate pune bazele întregului proiect. A salva actorul ca fiinţă sau, pentru cei tineri, a-l forma se prezintă ca un prealabil indispensabil. Aceasta se exprimă pe fondul unei convingeri comune: teatrul de artă poartă urma trăirii, atât trăirii personale, cât şi trăirii profesionale. „Sarcina mea constă în a purifica familia artiştilor", declară Stanislavski, convins că retopirea actorului ca om trebuie să preceadă transformarea sa ca artist. „El trebuie să fie deasupra mulţimii prin talentul său, prin instruire şi prin alte merite personale". Deciziile artistice ale lui Stanislavski vor purta pecetea acestei dorinţe, căci viaţa trupei, munca de formare culturală a actorilor, prelungirea perioadei de repetiţii vizează să asigure o reînnoire, atât a actorului, cât şi a relaţiilor sale cu ceilalţi. Şcoala şi studioul sunt laboratoarele destinate în întregime acestei importante promovări a eticii individuale şi a responsabilităţii interpreţilor. Putem concluziona că apărătorii teatrului de artă, pentru a-l cita pe Copeau, vor „să ridice un teatru nou pe fundaţii absolut intacte".

Fără să caute periferia oraşului, cea mai mare parte dintre susţinătorii teatrului de artă s-au definit fără încetare în mod polemic faţă de centralitatea tradiţională a clădirii teatrale. Ei vor să modifice topografia urbană şi să lucreze în altă parte decât în locurile obişnuite ale profesiei, să caute adăpost în spaţii noi pentru a asigura astfel condiţia absolut indispensabilă reînnoirii fiinţei şi garanţia libertăţii sale de evoluţie. Toţi ar putea să-şi însuşească spusele lui Copeau, care justifică astfel deschiderea teatrului Vieux-Colombier: „Pentru a exersa arta fără constrângere, liber, cu o onestitate şi o sinceritate pe care le pun mai presus chiar decât talentul". Baty, la rândul lui, insistă asupra necesarei distanţări faţă de presiunea exersată de economic: „Pentru a reuşi, ni s-a părut indispensabil să ne eliberăm, mai întâi, de puterea banului", scopul fiind ca „nimeni, nicicând să nu poată realiza beneficii". Nu putem să nu amintim termenii aproape religioşi utilizaţi de Stanislavski pentru a desemna modul de tratare a teatrului ce doreşte să ajungă la statutul de teatru de artă: „Trebuie să protejăm aceste locuri sfinte de tot ceea ce ne-ar putea murdări bucuriile spirituale. Nu trebuie să le murdărim, nici să le pângărim. Dimpotrivă. Trebuie să aducem tot ceea ce e mai bun în fiinţa umană… trebuie să dezvoltăm la elevi cultul teatrului şi stima faţă de scenă ca faţă de un altar". Un soi de unanimitate se profilează în acest sens: ameliorarea raporturilor pe care oamenii de teatru le întreţin mai întâi cu ei înşişi şi apoi cu teatrul se prezintă ca terenul privilegiat pe care pot încolţi germenii teatrului de artă. Cultul companiei şi nevoia de şcoală îşi găsesc aici principala lor legitimitate. A apăra o idee exigentă despre om „nu e, fără îndoială, arta, ci o condiţie a artei", afirmă Strehler în acelaşi spirit.

Partizanii teatrului de artă vorbesc de un lucru „bine făcut" ca despre un imperativ de neocolit. Ceea ce nu presupune căutarea unei perfecţiuni imuabile, ai cărei adepţi se declară apărătorii Artei teatrului, de la Craig la Grotowski. Dimpotrivă, teatrul de artă cultivă etica lucrului săvârşit onest, fără a viza orgolios calitatea supremă a expresiei scenice. Ei caută să obţină echilibrul fragil între precizia formei şi natura imediată a corpului în prezenţă. Teatrul de artă lasă un loc liber pentru ceea ce refuza Craig, adică pentru „mărturisirile involuntare" ale actorilor. În spatele calităţii jocului, fiinţa vibrează încă. De aceea el poate aduce, cum spune Meyerhold, un „firicel de prospeţime". Strehler îşi justifică devotamentul tot în acest sens: „Fac

teatru pentru că în fiecare seară săvârşesc un lucru uman".

În această tentativă colectivă de identificare a teatrului de artă, nu putem trece cu vederea locul important ce îi revine scriitorului tratat ca un adevărat deschizător de drumuri, ca partener principal ce pune întrebări şi propune enigme cărora regizorul caută să le găsească un răspuns. De la Stanislavski la Copeau, de la Jouvet la Strehler şi Vitez revine aceeaşi fidelitate faţă de text ca sursă a reînnoirii scenice. De la clasic la contemporan, teatrul de artă îl erijează întotdeauna pe dramaturg ca centru iradiant al proiectelor sale. „În teatru nu există decât un artist: autorul textului dramatic…", spune Strehler, sintetizând poziţia mişcării. Desăvârşirea nu se poate atinge decât pe această bază, bază pe care meşteşugarii scenei îşi propun să o exploreze fără nicio violenţă. „Trebuie să domesticim textul, fără să devenim stăpânii lui", sfătuieşte Copeau. Apărătorii teatrului de artă întreţin o relaţie lipsită de agresivitate cu opera dramatică. Ei nu-şi elaborează niciodată proiectele scenice pe ruinele textului.

Teatrul de artă a impus o concepţie proprie privind ritmul de producţie al spectacolelor. Pe când Copeau deplângea „oribila maşină de produs spectacole", pentru a se proteja de această inflaţie şi de stereotipurile la care, în mod inevitabil, conducea, apărătorii teatrului de artă nu s-au retras însă în cultul spectacolului-eveniment, capodoperă lustruită ani de-a rândul. Ei încearcă să rarefieze producţia evitând, în acelaşi timp, şi supralicitarea productivă, şi raritatea capodoperelor. Convingerea generală era că trebuie să se păstreze întotdeauna, între două spectacole, un timp indispensabil artistului pentru a se odihni şi, astfel, pentru a construi fără să se epuizeze.

Partizanii teatrului de artă se plasează, în ceea priveşte publicul, între visul maselor, care domină de la începutul secolului trecut discursurile despre teatrul popular, ca cele ale lui Romain Rolland sau Max Reinhardt, şi publicul elitist, căutat de avangardele preocupate întotdeauna să atingă un număr restrâns de spectatori. Teatrul de artă revendică un *public minoritar* şi celebrele definiţii ale lui Strehler sau Vitez o atestă din plin. Primul vorbeşte de „elită populară", celălalt, de un teatru „elitist pentru toţi". Din îngemănarea acestor doi termeni contradictorii va rezulta definiţia minorităţii ca „fracţiune din public gata să îşi asume riscurile noutăţii", după cum o definea Vitez. Teatrul de artă se prezintă ca o „minoritate activă".

Teatrul de artă, mai ales la începuturile sale, se afirma, pentru a-l cita pe Charles Dullin, ca „un teatru care pune arta dramatică înaintea echilibrului bugetar”. Supus constant unor ameninţări economice, Dullin nu a acceptat niciodată să-i retragă artisticului întâietatea. Valoarea artistică şi artizanală a practicii scenice rămâne prioritatea sa, căci ea e singura care le legitimează. Arta este cea care produce „socialitatea”, prin tot ceea ce procură ca univers imaginar şi bucurie imediată. Din această cauză, spune Strehler, „istoria lui *Piccolo* este o istorie a artei”. Scopul nu constă în a crea obiecte de artă autosuficiente, ci experienţe de artă. „Împlinirea constă”, spune Luc Bondy, apărător al teatrului de artă, „în asimilarea spectacolului cu o experienţă de viaţă la care se poate face referire, ştiind în acelaşi timp că e vorba de artă”. Prin ambiguitatea definiţiei sale, teatrul de artă a întreţinut un echivoc în numele căruia chiar Copeau îi va intenta un proces, tratându-l drept „amăgeşte-foame, amăgeşte-moarte” („trompe la faim, trompe la mort”). Teatrul de artă interesează tocmai în măsura în care regizorii fac din el o unealtă convocată în mod ciclic, şi nu un program pacificator. Fecunditatea sa depinde de persistenţa unei conştiinţe dureroase. Din refuzul de a se rezuma la artă şi de a întreţine speranţa unui alt univers, aflat dincolo de frontierele teatrului.

jean-frangois dusigne

O noţiune ce traversează secolul

Denumirea „teatru de artă” este o creaţie lingvistică recentă, pe care o putem data, întrucât a fost utilizată pentru prima dată la Paris, în 1890, de Paul Fort, care a ales acest nume pentru teatrul pe care voia să-l fondeze.

Nu am găsit un alt precedent în istorie, în afară de acea denumire, sensibil diferită, de „Teatru al Artelor”, care desemna la origine edificii adăpostind spectacole de operă. Astfel, François Joseph Belanger1 a conceput proiectul „Marelui Teatru al Artelor” pentru a înlocui Opera care fusese incendiată în 1781. Puţin mai târziu, în 1793, Victor Louis a construit, de asemenea, pentru Mademoiselle de Montansier, un „Teatru al Anelor”**3**, unde se vor juca opere comice.

---

9 milioane" din cauza preţului exorbitant. Directoare a Teatrului Regal de la Versailles, De Montansier a urmat Curtea la Paris în 1790, unde i s-a atribuit conducerea Teatrului de la Palais-Royal. A creat aici mai ales opere comice,

Prin metonimie, termenul va desemna spectacolul de operă propriu-zis[4]. La sfârşitul secolului al XIX-lea, ideea wagneriană de *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală) împământenea această alunecare a sensului, în măsura în care opera, ană supremă, trebuia să poată să unească toate artele în jurul ei.

Într-o altă accepţiune, sintagma „teatru de artă" a urmat o evoluţie analogă: apărută mai întâi ca titlu, ea s-a modificat treptat, devenind concept, pentru a reprezenta un program. Fondator al Teatrului de Artă la Paris, în 1891, Paul Fort poate fi considerat inventatorul denumirii. Totuşi, în timpul primilor douăzeci de ani ai secolului trecut, titlul a apărut succesiv în diverse ţări din Europa, fără să existe vreo înţelegere prealabilă asupra acestei alegeri, în traduceri variate de genul „Teatru de Artă", „Teatrul Artistic" sau chiar „Teatrul Artiştilor". Constantin Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko fondează, în 1898, Teatrul de Artă din Moscova. Fritz Erler, Georg Fuchs şi arhitectul Max Littmann deschid Teatrul de Artă din München (Münchener Künstler-Theater) în 1908. La începutul secolului, englezul Edward Gordon Craig elaborează în teorie un model de teatru de artă ideal. Reluarea titlului nu implică neapărat o influenţă a unora asupra altora. Ea dezvăluie, mai degrabă, o comunitate de preocupări dincolo de contextul particular al fiecărei ţări: dorinţa de a se ridica nivelul artistic al teatrului şi a i se da un statut specific printre celelalte arte. Descoperirea obiectivelor comune va dezvolta un spirit solidar între teatrele cu acelaşi nume.

În Franţa, titlul lui Paul Fort a stârnit, din capul locului, un început de polemică. După ce Teatrul de Artă a devenit, în 1893, Théâtre de l'Oeuvre sub noua direcţiune a lui Lugné-Poe, denumirea a fost reluată, nu fără să sufere transformări semnificative ca „Teatrul de Artă Socială", „Noul Teatru de Artă" sau „Teatrul de Acţiune de Artă". O astfel de maleabilitate a termenilor nu putea decât să accelereze trecerea de la numele propriu la formularea unei noţiuni.

---

acomodându-se, în acelaşi timp, cu multiplele agitaţii revoluţionare. A obţinut astfel de la Convenţie peste 50.000 de livre pentru un turneu efectuat în Belgia în ianuarie 1793.

[4] Vom remarca în La Revue d'art dramatique et musteai, din 15 ianuarie 1804, acest articol de Gilbert Shenger: „La Teatrul Artelor, adică la operă, au fost în anul X câteva debuturi interesante..."

Originea unei astfel de expresii este strâns legată de limbajul unei epoci. În acest sfârşit de secol, cuvântul „Artă", cu majusculă, este la modă. E suficient să parcurgem ziarele şi revistele din acea vreme pentru a ne da seama până la ce punct frecvenţa întrebuinţării unor cuvinte ca „Artă", „Frumos", „Arte Frumoase" caracterizează vocabularul unei generaţii. Preponderenţa acestor cuvinte poate denota autosatisfacţia unei societăţi, denumită „Belle Époque", căreia îi place să-şi etaleze arta. În acelaşi timp, trădează o imensă nevoie de reflecţie teoretică: pentru a-şi asigura o legitimitate, condiţia artistică încearcă să se redefinească.

Europa întreagă e în plină schimbare. Progresul industrial nu a încetat să răstoarne mecanismele societăţii şi începe să modifice stilurile de viaţă până în cele mai mici aspecte ale cotidianului. În faţa dezvoltării ştiinţifice şi a aplicaţiilor sale practice, limbajul filosofic tinde să distingă, din ce în ce mai clar, în discursul estetic termenii, proveniţi din latină şi din greacă, de „ană" şi de „tehnică", care până la Filosofia Luminilor aveau un sens similar. Ei desemnau atunci „[...] exerciţiul unei meserii; mai precis, îndemânarea dobândită prin ucenicie, ca şi cunoştinţele cerute de acest exerciţiu; în fine, produsele însele ale tuturor modurilor specifice muncii umane, atât manuale, cât şi intelectuale."[5] În cursul secolului al XIX-lea, în plin avânt de industrializare, s-a creat o ruptură în relaţiile dintre frumos şi util. Se stabileşte de acuma o distincţie între activităţile de transformare a materiei în scopuri utilitare şi activităţile de creaţie imaginare, ce vizează să exalte Frumosul. Termenul „tehnică" se foloseşte pentru a desemna aplicaţiile practice ale ştiinţei şi lui i se opune termenul „artă", care acoperă de acum înainte ansamblul aspiraţiilor către ideal. Secolul al XIX-lea rezervă în mod semnificativ calificativul de „Arte Frumoase" artelor plastice (pictura, sculptura şi arhitectura), de exemplu. După analiza lui Marc Le Bot, această denumire „păstrează ideea că «arta» plasticianului este o muncă manuală de tehnician, care transformă anumite materiale – vopsele colorate, lemn, piatră –, dar adjectivul care trimite această activitate în căutarea nu a utilităţii, ci a frumuseţii indică faptul că materialitatea şi caracterele tehnice ale

---

[5] Marc Le Bot, „Technique et art", în Encyclopaedia Universalis, nr. 17, 1985, p. 761.

acestei activităţi se estompează în faţa finalităţii sale" 2. În vreme ce propagarea noilor tehnici, dezvoltarea maşinilor, apariţia electricităţii modifică concepţia despre meserii, definiţia însăşi a unei practici artistice se regăseşte pusă în relaţie cu destinaţia sa. Aceste întrebări ocupă un loc primordial printre preocupările intelectuale ale momentului.

Din perspectiva unei societăţi în care munca este ridicată la rangul de valoare fundamentală, arta poate fi percepută ca distracţie, reprezentând semnele prevestitoare ale unei viitoare prosperităţi sau, dimpotrivă, poate să traducă o reacţie contra evoluţiei actuale. Ca orice obiect de lux, valoarea unei opere este ea însăşi supusă fluctuaţiilor speculaţiilor comerciale. Arta devine mai mult ca niciodată treaba câtorva amatori înstăriţi şi, de asemenea, apanajul unei elite luminate. Mitul romantic al artistului blestemat şi al filistinului burghez, încă foarte prezent în mentalităţi şi discursuri la sfârşitul secolului al XIX-lea, este revelator pentru o perioadă complexă în care artistul nu încetează să oscileze între o vocaţie marginală şi o dorinţă de recunoaştere socială. Unii îşi afirmă apartenenţa la o aristocraţie a spiritului şi disprețuiesc prozaismul valorilor burgheze pentru a-şi apăra aspiraţia către un ideal. Alţii, dimpotrivă, doresc să participe la elanul pozitivist al epocii şi fac din artă o oglindă a societăţii sau intenţionează să conceapă o formă desăvârşită a acesteia.

Denumirea „Teatru de Artă" intră în vocabularul voit superfluu al unei epoci. Totuşi, dincolo de un efect redundant, adaosul „de Artă", cu majusculă pentru „Teatru", e încărcat de sens. Adăugarea unui astfel de calificativ pentru teatru pare *a priori* o tautologie. În acelaşi timp, ea poate lăsa loc să se presupună că teatrul nu e întotdeauna recunoscut ca activitate artistică, întrucât s-a simţit nevoia unei precizări. Necesitatea unui adaos trădează, deci, o insuficienţă, o lipsă în ideea însăşi de Teatru: ea poate să semnifice o nemulţumire faţă de practicile obişnuite sau sugerează intenţia de a imagina teatrul ca artă în sine.

În Franţa, ideea de teatru de artă s-a format într-un cadru specific: cel al „teatrelor din margine", al căror scurt istoric se cuvine să-l facem aici. În secolul al XVII-lea, „teatrul de societate" era la modă în cercurile aristocratice: era de *bon ton* să se joace în saloane comedii.

De exemplu, Teatrul ducesei du Mâine a devenit celebru jucând majoritatea pieselor inspirate din teatrul de bâlci al lui Charles Colle.

Acesta din urmă a putut reprezenta apoi câteva dintre piesele sale la Comedia Franceză. Teatrele de societate ofereau astfel un prilej pentru autorii care doreau să devină cunoscuţi. După Revoluţia Franceză, cercurile de amatori au avut, la rândul lor, un mare elan. O mulţime de societăţi, constituite adesea pentru o ocazie, organizau cu propriile lor resurse seri teatrale episodice. Erau întotdeauna atrăgătoare nu numai din motive de ordin artistic. Organizatorii puteau urmări ambiţii mondene, galante, câteodată politice, sau răspunde unei simple dorinţe de divertisment. Iniţiatorii de reuniuni artistice nu erau numai nişte mecena luminaţi, proveniţi din burghezie. Departe de a privi numai un mediu înstărit, grupurile de amatori reuneau adesea muncitori, slujbaşi şi, mai ales, studenţi care făceau, participând la aceste serate, o atmosferă juvenilă, unde spiritul provocator era adesea prezent. Într-o atmosferă adesea furtunoasă se putea încerca, de asemenea, să te faci auzit şi să-ţi dovedeşti talentul. Fondat în 1796, Teatrul Tinerilor Artişti reunea tineri actori şi scriitori care doreau să se obişnuiască cu meseria lor organizând un teatru experimental. Astfel de societăţi nu dispuneau, în general, de un sediu fix. Ele trebuiau să închirieze săli amenajate pentru această ocazie sau câteodată chiar cafenele, ca de pildă cafeneaua Durey sau cafeneaua Vivier. În absenţa unui comanditar, participanţii îşi împărţeau chiria sălii şi cheltuielile serii, în funcţie de importanţa rolurilor jucate de fiecare. Adesea contribuiau prieteni sau cunoştinţe şi se putea chiar să se propună abonamente cu preţ redus pentru diferitele seri prevăzute în stagiune. În 1807, societăţile dramatice au cunoscut o asemenea expansiune, încât un decret imperial din 9 august ordonă închiderea multora dintre ele: limitându-le numărul, Napoleon doreşte să limiteze concurenţa pentru a permite directorilor de teatre fixe, teatre profesioniste, să facă afaceri mai bune. Sub pretextul de a remedia o criză a teatrului, el vrea, mai ales, să păstreze o ordine publică tulburată, după părerea lui.[6] De-a lungul întregului secol al XIX-lea,

[6] Teatrul Tinerilor Artişti s-a făcut într-adevăr remarcat, după ce a provocat mai multe înfruntări între spectatori: „Teatrul Tinerilor Artişti a fost pentru un moment un câmp de luptă între iacobini şi monarhişti, când faimoasa Martainville a prezentat Les Elections, piesă de o virulentă opoziţie." Adolphe Aderer, Le Theâtre â cote, (prefaţă de M.F. Sarcey), Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries reunies, May et Motteroz directeurs, 1894, p. 9.

condiţia teatrului este supusă în mod regulat capriciilor legislaţiei. Adesea ameninţat de foarfecele cenzurii, el trebuie să-şi adapteze, de nenumărate ori, existenţa rigorilor unui nou decret. La sfârşitul secolului, teatrele de acest gen sunt numite „teatre din margine”[7] şi cunosc o nouă expansiune. Nu pot oferi decât manifestaţii gratuite sau pot adopta un sistem de abonament care le scuteşte de grele taxe de exploatare, de care sunt lovite teatrele profesioniste. Li se interzice să ţină o casă de bilete sau să aibă o firmă la faţadă: „teatrele din margine” sunt controlate sever, de teamă că ar putea să le facă o concurenţă neloială teatrelor profesioniste. Publicul este format în general din rude, prieteni sau membri ai cercului. El poate, de asemenea, să fie compus din „societatea pariziană cea mai aleasă, din crema acestei elite care face, desface şi reface reputaţiile”[8] şi să constituie un grup la modă. Teatrele cu acest tip de public au beneficiat adesea de o publicitate zgomotoasă, care a condus fără îndoială la ideea că „teatrele din margine” ar fi o reuniune de diletanţi sau de snobi. Totuşi, câteva locuri au rămas celebre pentru a fi favorizat primii paşi ai unor viitoare celebrităţi: Tour d’Auvergne, Cercul Pigalle, micul teatru de la Galeria Vivienne, Sala Duprez sau Théâtre de 1 Application (un decret i-a autorizat pe elevii Conservatorului să prezinte clasici în acesta din urmă). De exemplu, Dejazet a debutat la Teatrul Tinerilor Artişti. În 1894, criticul Francisque Sarcey acordă „teatrelor din margine” meritul de a fi servit în acelaşi timp de şcoală şi de trambulină pentru numeroşi autori şi actori[9]: „Altă dată, actorii se formau în aceste cabarete îndoielnice sau în teatrele din provincie”. Unele „teatre din margine”, ca de pildă Cercul Pigalle, întemeiat în 1850, reuneau muzicieni, pictori şi scriitori.[10] Există grija permanentă de a se evita orice preocupare străină artei, „cochetele” simt îndepărtate, în vreme ce ziarele politice şi jocurile de orice natură sunt interzise. Totuşi, încă nu este vorba să se facă apel la o reînnoire a teatrului şi nimeni nu doreşte să regenereze scena pozând ca apostol al unei noi formule artistice. Primul care a afişat o astfel de pretenţie a

---

[7] „Theâtres â cote", în traducere literală, „teatre pe lângă" (n. tr.).
[8] IbicL, p. 76.
[9] Francisque Sarcey, prefaţă la volumul lui Adolphe Aderer, Le theâtre â cote, p. VI.
[10] La Cercul Pigalle au fost astfel reprezentate 68 de piese inedite.

fost Teatrul Liber, întemeiat de Antoine în 1887, iar el se distinge astfel de teatrele din apropiere care l-au precedat.

Putem fi tentaţi să credem astăzi că Teatrul de Artă al lui Paul Fort s-ar fi erijat mai întâi împotriva unui teatru aşa-zis comercial, la fel cum azi noţiunea pare să se opună condiţiilor teatrului privat. Ceea ce nu e tocmai exact: Teatrul de Artă nu a fost fondat în ideea de a reacţiona împotriva teatrelor de bulevard. Dispreţuind teatrele care nu căutau decât un succes facil sau goana după câştig, Teatrul de Artă s-a prezentat mai întâi ca un rival al acestui tânăr teatru la modă, teatru revoluţionar ale cărui începuturi, marginale totuşi, aduceau un suflu nou până şi în teatrele oficiale şi profesioniste: Teatrul Liber. Or, acesta din urmă reprezenta un bastion al naturalismului în teatru.[11] Şi piesele din genul „comedie rosse", comedie grosolană, au contribuit, dacă nu la succesul său, cel puţin la notorietatea sa, l-au ajutat să câştige un public mai popular, atras de trivialitate sau de senzaţional. Intervenind aici şi invidia, unii scriitori i-au reproşat lui André Antoine o complezenţă care îl făcea să neglijeze arta în favoarea vulgarităţii. Astfel, deşi Antoine şi-a prezentat proiectul pentru regenerarea teatrului ca o atitudine dezinteresată, în numele artei, totuşi, i se va contesta calitatea însăşi de artist.

Prezentându-se drept campion al simbolismului, tânărul Paul Fort s-a declarat concurent direct al Teatrului Liber. Prin anunţarea unei rivalităţi atât de promiţătoare, putea profita dintr-o singură lovitură de notorietatea sa: fondând Teatrul de Artă, propovăduia cruciada Poeziei împotriva oricărei forme prozaice şi îşi prezenta tabăra – tinereţea obligă – ca fiind singurul şi unicul apărător al Artei aflate în pericol. Dar această aspiraţie către artă nu înseamnă doar din acest motiv o reîntoarcere la tradiţie. Căutare a unui ideal, această aspiraţie este acompaniată de respingerea idealurilor clasice. Se renunţă la ele în favoarea unei răsturnări a valorilor în care e reluată în contul său afirmaţia lui Charles Baudelaire: „Frumosul e întotdeauna

---

[11] Deşi a contribuit la înflorirea naturalismului în teatru, Antoine dorea totuşi să se situeze în afara şcolilor literare sau artistice, oricare ar fi fost ele. Se cuvine să-i recunoaştem directorului Teatrului Liber eclectismul în alegerea pieselor (cel mai adesea într-un act): de multe ori, texte de autori ce reprezentau naturalismul şi texte ale simboliştilor se succedau în aceeaşi seară.

bizar”[12], înainte ca termenul „simbolism” să se impună, se vorbea, tot din comoditate, despre decadenţi. Termenul desemna o elită de esteţi cultivând rafinamentul, inamici a tot ceea ce putea să pară prozaic şi, în această optică, îndepărtat de artă. Se întreţine astfel un cult al artistului triumfând prin singularitate. Criza politică şi istorică a secolului ce se sfârşea, din care în cele din urmă va izbucni Afacerea Dreyfus, accentuează, la unii, un dispreţ pentru viaţa publică, o retragere în sine sau o exaltare a artei în care predomină gustul pentru eteroclit şi o înclinaţie spre indefinibil. Simbolismul traduce o căutare de ideal, o sete de „evadare către lumile de dincolo”.[13] Artistul este considerat cel care ştie tainele ce dau acces către adâncimile realităţii interioare şi rolul său constă în a aduce la lumina zilei rezultatul incursiunilor în regiunile necunoscute ale minţii. Socotind capodoperele ca neputându-se adresa decât „imaginaţiei iniţiaţilor”[14], Teatrul de Artă al lui Paul Fort doreşte să întoarcă spatele votului celor mai mulţi: de la bun început, se afirmă elitist şi îşi cheamă iniţiaţii.

Alegerea denumirii „teatru de artă” provine din voinţa de a determina frontierele, de a circumscrie un spaţiu privilegiat pentru artă. Odată ce zidurile incintei au fost ridicate şi după ce s-a hotărât cine sunt cei excluşi, artiştii se pot recunoaşte între ei. Un spirit sincretic administrează teatrul. El îşi va atribui vocaţia de a răspunde şi de a favoriza cea mai mică veleitate de Artă, oricare ar fi modul său de expresie. Dintr-o singură lovitură, teatrul îşi găseşte de la bun început locul în sistemul artelor şi apare ca o răspântie. Un astfel de loc, pus sub semnul Artelor Frumoase, invită pictori, muzicieni, poeţi să vină să concureze fără nicio prerogativă de rang. Programul nu are nicio limită. Totul pare materia unei demonstraţii ostentative de Artă: „Seară de Artă”, „Expoziţie de Artă”, „Lectură de Artă”, „Conferinţe de Artă”. Cea mai mică broşură editată pentru a prezenta programul unei

---

[12] JFrumosul e întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că e bizar în mod voit, calculat, căci în acest caz ar fi un monstru sărit de pe şinele vieţii. Vreau să spun că el conţine întotdeauna o doză de ciudăţenie, de ciudăţenie naivă, involuntară, inconştientă şi că această ciudăţenie îl face să fie în mod special Frumos." Charles Baudelaire, Exposition universelle de 1855.

[13] Huysmans, „Scrisoare către Julie Destree", din 22 noiembrie 1884, în Lettres inedites, Geneva, Droz, 1967.

[14] Huysmans, A rebours, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 183.

seri este pregătită cu grijă şi necesită concursul mai multor artişti: în afară de cele câteva articole care tratează programul serii, sunt publicate poeme, câteodată nuvele. Totul este însoţit de un mare număr de desene originale şi de gravuri semnate de pictori încă necunoscuţi sau deja celebri, ca Manet, Daumier, Gauguin, Maurice Denis, Vuillard, Serusier, Bonnard, Ranson, Roussel, Van Gogh sau Redon. Aceştia pot, de asemenea, să schiţeze pânze ce vor servi de decor. Pictorii ale căror opere au fost refuzate de galerii găsesc, cu ocazia acestor serate, un public, în vreme ce alţii îşi sporesc o celebritate recent dobândită. Şi pe pereţii sălii sau în holul de la intrare sunt agăţate pânze. Câteodată, ele sunt chiar obiectul unei prezentări speciale pe scenă, acompaniate de muzică. În special pictorii din grupul Nabis găsesc aici un teren deosebit, pictori care doresc într-adevăr să nu rămână prizonieri ai picturii de şevalet şi se străduiesc să dezvolte o „artă decorativă": pictură de paravane, cortine sau pânze pictate pentru teatru răspund perfect demersului lor.

Acestea fiind zise, scena devine mult mai permeabilă la influenţele şi preocupările unei estetici a picturii în plină evoluţie, care vede spaţiul scenic ca pe un loc de viziuni şi profeţii. Teatrul e conceput ca o proiecţie de imagini, ca formularea unor lumi interioare. Obiectivul poetului nu este să facă o copie a realităţii tangibile. Servindu-se de cuvintele tuturor, el le toarnă într-o sintaxă personală, care îi permite să dezvolte o artă incantatorie. Dar tentativele de a pune în practică o asemenea concepţie a reprezentaţiei conduc la privilegierea cuvântului în detrimentul spectacolului, întotdeauna mai prejos decât o frumuseţe imaginată. În măsura în care scena trebuie să rămână o zonă stranie, să fie percepută ca loc imaginar în care apar şi dispar fantome, actorul nu poate evita să se lovească de dificultatea de a întruchipa o fantomă de hârtie sau de a încarna o idee, fără să dezamăgească prin materialitatea propriului său corp.

Influenţa lui Mallarmé asupra animatorilor Teatrului de Artă şi apoi a Théâtre de l'Oeuvre s-a conjugat cu cea a lui Musset. Experienţa spectatorului este asimiiată cu cea a unui cititor şi este actualizată formula „spectacolul într-un fotoliu"[15]. „Cuvântul creează decorul, ca

---

[15] Alfred de Musset, „Cititorului celor două piese care urmează". („Cupa şi buzele. La ce visează tinerele fete", în Oeuvres completes, Paris, Seuil, 1963, p. 99. Primul volum al „Spectacolul într-un fotoliu" a fost publicat în 1832.

şi restul”[16], formulă lansată de Quillard pentru a prezenta piesa sa la *fille aux mains coupees* (*Fata cu mâinile tăiate*), devine sloganul Teatrului de Artă. Pentru ca teatrul să nu fie decât un „pretext pentru un vis”, decorul trebuie să rămână o simplă ficţiune ornamentală, „care completează iluzia prin analogii de culori şi de linii cu drama”. [17]Un recitator poate, de asemenea, să descrie situaţia, să spună didascaliile sau să sugereze atmosfera care înconjoară piesa. În acelaşi timp, demersul Teatrului de Artă e puternic impregnat de ideile wagneriene. Sub egida şi primatul muzicii, ea însăşi simfonie, scena ar fi locul magic, Templul în care toate Artele colaborează în armonie. Prin exaltarea lor, spectacolul ar trezi energii psihice adormite şi ar favoriza o comuniune. Versul lui Baudelaire e luat *à la lettre*. „Parfumurile, culorile şi sunetele îşi răspund”: proiecţii luminoase schimbă culorile la fiecare scenă, încearcă să ritmeze elanurile pasiunii. De la balcon, maşiniştii vaporizează apă de colonie şi parfumuri… Ambianţa şcolărească din serile Teatrului de Artă exprimă dificilul acord al unui teatru ce-şi caută calităţile şi raţiunea de a fi.

Este important să nu disociem Teatrul de Artă de Théâtre de l’Oeuvre, fondat de Lugné-Poe, în 1893, pe bazele primului. Numele sunt semnificative pentru evoluţia care a avut loc şi corespund proiectului vizionar anunţat de la început de Teatrul de Artă: „O Artă nouă va înflori, dacă nu a înflorit deja. Marea Operă nu s-a construit încă. Dar ea trebuie să se construiască undeva în Tăcere, sintetizând, *completând eforturile individuale ale Tuturor*.”[18]

Teatrul de Artă avea o poftă imensă de a îngloba toate artele într-un „buchet de opere talentate”[19]. Acest sincretism iniţial se va converti şi restrânge la o singularitate: teatrul. Astfel, Lugné-Poe, fost elev la Conservator şi fost regizor tehnic la Teatrul Liber, urmăreşte mai concret programul lui Paul Fort, definindu-se mai degrabă ca un cunoscător şi tehnician al scenei: „Astăzi ne învăluie o atmosferă

---

[16] Cf. Paul Fort, Mes memoires, toute la vie d'un poete (Memoriile mele, toată viaţa unui poet) 1972-1943, Paris, Flammarion, 1944, p. 31.
[17] P. Quillard, „De l'inutilite absolue de la mise en scene exacte" (Despre inutilitatea unei regii exacte), în Revue d'Art dramatique, 1 mai 1891.
[18] „Les Preludes. Simples documents" în Le Theâtre d'Art, revistă-program nenumerotată, martie 1891, Bibliotheque Naţionale, RT 3683, p. 18.
U bid.

creată de eforturile individuale ale tuturor. Mâine, Opera (l'Oeuvre) va putea să înflorească". 1 Se face referire la regulile artei poetice ca versificaţia, pentru a propovădui o nouă manieră de a declama şi a se îndepărta de dicţiunea naturală, pe care o căuta Teatrul Liber. împărţit între recitarea textului şi interpretarea rolului, actorul adoptă o gestică hieratică sau îşi descompune mişcarea până la a o disocia de declamaţie. Tentativele mai mult sau mai puţin fericite şi stângace care s-au succedat la Teatrul de Artă, apoi la Théâtre de l'Oeuvre, au arătat nevoia de a marca şi de a discerne în plan concret prin ce erau diferite experienţele respective ale cititorului, ale ascultătorului şi ale spectatorului. Putem considera în acelaşi fel relaţia personală care se stabileşte între un poem şi cititorul său şi experienţa care uneşte sau separă o adunare în faţa aceluiaşi poem, „animat"? Aceste experienţe au permis să se exploreze şi să se stabilească limitele artei teatrale.

Teatrul Liber dusese peste tot în Europa la apariţia altor Teatre Libere, care, prin alegerea acestei denumiri, exprimau o dorinţă comună de a elibera scena printr-un suflu nou şi unanim. La fel, vom constata reluarea denumirii „Teatru de Artă" în 1893. Cuvântul „Artă" face parte din atmosfera vremii. Până la războiul din 1914-1918, problema artei a ocupat un loc preponderent. O dovedeşte abundenţa de reviste şi de periodice care îi sunt consacrate şi care au acompaniat tocmai această epocă. Nu e vorba numai despre a elibera scena de

1 Ibid.

convenţii şi de obiceiuri care o sufocau, ci de a se ocupa de ceea ce se producea aici. Însemnând nu numai posibilitatea unei relaţii între Artă şi Teatru, dar şi intenţia, dacă nu de a face, cel puţin de a arăta arta, acest titlu introduce, de la bun început, o polemică: dacă teatrul este o artă, care este specificul său? Afişând astfel voinţa de a se demarca de alte atracţii, el nu ar fi altceva decât emanaţia unei elite desuete.

Căci, în acelaşi timp, pasiunea pentru café-concért, circ, teatrul de umbre şi apariţia music-hallului constituie o concurenţă reală pentru teatru. Promisiunile lanternei magice, invenţii succesive ca praxinoscopul[20] (1878) şi Teatrul optic (1888), care anunţă naşterea

[20] Praxinoscopul, inventat de Emile Reynaud în 1877 şi brevetat în 1878, era o jucărie optică ce dădea iluzia mişcării şi stă la baza invenţiilor care au urmat: praxinoscopul-teatru, praxinoscopul cu proiecţie şi teatrul optic.

Cinematografului[21], fac să atârne deasupra teatrului ameninţarea caducităţii. Oare nu exclama Jules Claretie în 1908, la ieşirea de la proiecţia cu *Asasinatul Ducelui de Guise*, primul „film de artă”: „Iată teatrul viitorului!”? Existenţa însăşi a teatrului este în joc, supravieţuirea sa este în centrul dezbaterii. Se spune că, redus la rangul de divertisment, teatrul va sfârşi prin a dispărea. Teatrul are nevoie să tindă către ceva mai mult.

Un teatru de artă implică, într-adevăr, o profesiune de credinţă: fondatorii săi se angajează să treacă pe planul doi rentabilitatea propriei lor întreprinderi teatrale, în favoarea unui interes superior. Pentru ca teatrul să poată să dureze, ei se declară gata să accepte sacrificii şi doresc să propună publicului altceva decât un simplu divertis-A

ment. Speră să-i dea o satisfacţie intelectuală sau estetică. În plus, promit o elevaţie spirituală la contactul cu sublimul. Se încearcă redefinirea regulilor artei teatrale după valori universale. Dorinţa de a aşeza teatrul printre celelalte arte apare, deci, în filigran. În acest scop, teatrul va încerca să se măsoare cu alte practici artistice. Se vor stabili asemănări nu numai cu pictura, sculptura, dar şi cu dansul, muzica, fără a se uita, bineînţeles, literatura, care supune încă reprezentaţia la o strânsă dependenţă. Toate sectoarele teatrului vor face obiectul unor investigaţii. Alegerea repertoriului va fi examinată în primul rând, apoi interesul se va purta asupra diferitelor moduri de creaţie, de care se va ataşa o reamenajare a organizării interne a structurii teatrale. Sarcinile respective ale fiecărui colaborator vor fi strict definite. Se proiectează o nouă concepţie a reprezentaţiei ca spectacol. Raportul dintre scenă şi sală va fi analizat, la rândul său, şi va prilejui noi propuneri arhitecturale. În fine, funcţia spectatorului va fi şi ea analizată.

Dorinţa de a integra teatrul în peisajul artelor nu vizează numai satisfacerea unei pretenţii estetice, ci corespunde unei adevărate nevoi de a afirma autonomia spectacolului ca artă. Teatrul poate să supravieţuiască în secolul XX cu această condiţie şi chiar să plănuiască să se găsească în avangarda evoluţiei moderne.

Desigur, titlul însuşi arată dorinţa de a se demarca de alte teatre, bănuite că nu ar fi artistice. Promisiunea de a se diferenţia

---

[21] Primul brevet este depus de francezul Leon Bouly în 1892.

poate să răspundă unui obiectiv publicitar sau, dimpotrivă, să sublinieze intenţia de a se adresa unui public ales, de iniţiaţi şi, deci, restrâns. În acelaşi timp, titlul indică ostentativ nu numai faptul, ci şi cenaclul artistic. Fie teatrul înţelege să îşi conceapă manifestările într-un cadru rezervat unei elite, fie postulează ideea că publicul, cunoscător, îi va acorda dreptul la experiment şi va susţine ambiţia sa de a ajunge la un rezultat socotit demn de o operă de artă. Se pune, aşadar, problema misiunii teatrului şi a accesibilităţii sale. Este oare teatrul de artă inversul teatrului popular?

În Franţa, teatrul de artă a fost mult timp asociat ideii de teatru marginal, voit provocator. Niciun loc nu aminteşte[22] de el mai bine decât Cafeneaua Voltaire, spaţiu al poeţilor, loc de întâlnire al artiştilor, unde a fost redactat manifestul fondator. Dacă nu a fost întotdeauna la înălţimea pretenţiilor sale, nu e mai puţin adevărat că fiecare dintre reprezentaţiile sale a fost subiectul principal de discuţie al elitei pariziene, dornică de scandaluri şi avidă de polemici. Serile sale furtunoase au dovedit cel puţin că un proiect experimental, considerat de unii subversiv, a reuşit să nu lase pe nimeni indiferent.

Spre deosebire de teatrele franceze, teatrele de artă ruse şi germane sunt, de la bun început, teatre profesioniste; ele îşi propun să fie accesibile unui public larg şi dispun de mijloace relativ importante.

Pe de altă parte, Paul Fort şi-a situat teatrul ca pol concurent al Teatrului Liber, în vreme ce Nemirovici-Dancenko şi Constantin Stanislavski s-au simţit, dimpotrivă, într-un raport de filiaţie cu André Antoine. Contextul este, desigur, diferit. Astfel, curentul realist reprezenta în Rusia un curent de rezistenţă împotriva regimului ţarist sufocant, care nu tolera decât vodevilul. La şaisprezece ani de la abolirea monopolului teatral, Teatrul de Artă din Moscova intenţiona să reacţioneze împotriva interpretării convenţionale care domnea pe scenele imperiale şi să lupte împotriva mediocrităţii celorlalte scene private, care, cu excepţia Cercului Mamontov, nu urmăriseră până atunci decât un scop comercial.

În Franţa, în primul deceniu al secolului, noţiunea de teatru de artă începe să se răspândească în presă, mai ales, cu referire la

---

[22] în trei stagiuni, Teatrul de Artă a dat reprezentaţii în diverse săli pariziene şi la periferie, la Asnieres.

susţinătorii artei pentru artă, cărora li se opuneau atunci ideile unei arte pentru popor, propagate de Romain Rolland. Adesea sinonim cu „teatru din margine", termenul va continua să desemneze aceste teatre cu vocaţie instabilă, care se adresau unui public de abonaţi, până ce Jacques Copeau fondează Vieux-Colombier, teatru organizat după reguli permanente, stabilite tocmai pentru a dura, cu firmă la stradă. De la deschiderea sa, acesta se prezenta ca o aventură unică şi exemplară. Beneficiind de sprijinul unei publicaţii ca *La Nouvelle Revue Française*, al cărui director este, de altfel, Jacques Copeau pariază pe fidelitatea unui public restrâns şi cultivat.

Dar Primul Război Mondial, urmat de Revoluţia din Octombrie, răstoarnă radical mentalităţile. După o pasiune pasageră pentru marile celebrări, care a condus la o ritualizare a teatrului, visul formulat în special de Adolphe Appia cu privire la o „catedrală a viitorului" se spulberă. Odată cu mişcarea dada, ideea însăşi de artă e pusă sub

A… A

acuzaţie. În Rusia şi în Germania, principiul unui teatru de artă conceput după valori eterne şi absolute este violent criticat. În tânăra Uniune Sovietică, Teatrul de Artă este clasat, alături de vechile scene imperiale, ca teatru academic. Conceptul însuşi de teatru de artă reprezintă o societate a trecutului şi nu mai pare să deschidă o perspectivă dinamică. Pe de altă parte, numeroşi artişti şi oameni de teatru aspiră să participe la transformarea socială în curs. Momentul nu mai pare propice pentru stabilirea unor reguli artistice. Se doreşte, mai degrabă, punerea practicii sale în serviciul unui proiect de societate. Astfel, arta nu mai este un scop în sine, teatrul îşi găseşte raţiunea de a fi devenind un instrument de luptă revoluţionară.

În ciuda pierderilor de război, Franţa nu cunoaşte o răsturnare de mentalităţi la fel de radicală. Proiectul umanist asociat unei regenerări a artei teatrale mai are încă zile frumoase de trăit. Înainte de război, teatrul Vieux-Colombier nu a avut timp decât să deschidă o cale. După succesul din 1913-1914 şi o experienţă plină de consecinţe în America în timpul războiului, Vieux-Colombier îşi făurise o legendă. Aventura sa reprezintă modelul de urmat. În Franţa, teatrul de artă aspiră să devină un teatru stabil şi se străduieşte să se separe de orice bănuială de diletantism. Noţiunea de teatru de artă, des utilizată în perioada interbelică franceză, capătă o semnificaţie militantă. Ea caracterizează o luptă utopică: să cucerească un public larg doar prin

opere de calitate.

În acelaşi timp, concurenţa cinematografului mut şi apoi vorbitor ameninţă serios teatrele comerciale, în vreme ce favorizează principiul teatrului de artă. Ea are, într-adevăr, un efect stimulant asupra teatrului de artă, incitându-l să definească mai bine calităţile ce îl disting: o recunoaştere a frontierelor sale permite fiecărei arte să-şi definească legile.

Până în 1940, eticheta de „teatru de artă" este atribuită în mod curent oricărui demers inovator, zis de avangardă, independent de o voinţă de a se recunoaşte sau nu sub acest titlu. împotriva unui teatru denumit mai târziu de Jean Vilar „de băcănie", teatrele de artă simt nevoia să strângă rândurile chiar în momentul când au ajuns la cea mai mare notorietate. În 1927 este înfiinţat Cartelul, în vreme ce noţiunea declanşează numeroase polemici. Teatrele de artă beneficiază acum de sprijinul unui public larg şi fac impresia unor personaje respectabile.

Or, ele continuă să aibă enorme dificultăţi materiale. Dar dispariţia lor nu mai poate fi închipuită fără să nu fie simţită ca un prejudiciu enorm pentru societate în general. Astfel, se face simţită necesitatea unei adevărate politici culturale: fără un sprijin al statului, un teatru de artă nu poate rezista, chiar dacă reuşeşte. În 1941, Copeau va defini perioada-laborator dintre cele două războaie mondiale, marcată de „mişcarea teatrelor de artă din 1920-1940", ca etapă indispensabilă în drumul către un teatru popular.

Majoritatea pionierilor descentralizării teatrale au fost, într-adevăr, formaţi în teatre de artă, ca Daste, Hubert Gignoux sau Jean Vilar, care ţine să justifice intervenţia statului în afacerile culturale şi legitimează acordarea de subvenţii prin formularea principiului de serviciu public. Teatrul se îndreaptă către o instituţionalizare. În paralel cu generalizarea dreptului la subvenţie se simte necesitatea de a deschide pentru cinema săli de artă şi experiment. Se privilegiază atunci noţiunea de travaliu teatral şi de teatru popular, de care e legată ideea de descentralizare. Se opune de acum teatrul public teatrului privat, începând din anii '50, noţiunea îşi pierde din forţă în Franţa şi se îmburghezeşte, pentru a nu reprezenta decât un program depăşit, cel al generaţiei de dinainte de ultimul război mondial. Expresia „teatru de artă" dispare din vocabular.

Dimpotrivă, noţiunea rămâne fecundă la Atena, cu Teatrul de Artă al lui Karolos Kun, fondat în 1942, sub ocupaţia germană. Parte

integrantă din teatru, Şcoala lui Kun va forma şi iniţia peste patruzeci de ani cele mai puternice personalităţi ale lumii teatrale contemporane greceşti. (începând din anii ’20, Spania şi Italia au văzut, de asemenea, apariţia a noi teatre de artă, mai mult sau mai puţin inspirate de programul lui Stanislavski şi Copeau.)

Din 1956 până în 1968, teatrul de artă tinde să se impună şi în ţările din Est, unde reprezintă o formă de rezistenţă faţă de cuvintele de ordine oficiale, impuse de un teatru ce se pretinde politic, în momentul când, în Vest, unii tocmai încep să denunţe aspectul său reacţionar.

În Franţa, în anii care preced şi îi urmează lui Mai ’68, se produce o veritabilă fractură în domeniul gândirii esteticului. În 1968, artistul e pus sub acuzare. Instituţia se fisurează. Conceptul de operă este respins în favoarea ideii de eveniment colectiv şi spontan. Se trezeşte un nou interes faţă de evenimentele dadaiste din anii douăzeci; se descoperă propunerile lui Antonin Artaud, teatrul politic al lui Piscator. Toţi se ridică atunci împotriva teatrului de artă. Oricine ar fi îndrăznit la acel moment să reabiliteze noţiunea nu putea fi tratat altfel decât ca fiind un reacţionar.

Totuşi, în Italia, Giorgio Strehler repune la loc de cinste ideea de teatru de artă pentru a apăra principiul de „teatro stabile”, singurul care poate, după el, să asigure un adevărat „serviciu artistic”. Italia a cunoscut şi ea evenimentele „sale” în cursul cărora regizorul a fost violent contestat în calitatea sa de director al Piccolo Teatro din Milano. În mijlocul anilor şaptezeci, Strehler îndrăzneşte să agite o noţiune contestată pentru a apăra necesitatea unui teatru de artă public, implantat în inima cetăţii.

Dimpotrivă, în Franţa, Théâtre du Soleil susţine şi intenţionează să dovedească faptul că teatrul „meserie de artă” nu poate fi viu decât în afara instituţiei. Dezbaterea e deschisă. Fiecare se referă la predecesori iluştri. Strehler stabileşte o joncţiune între Jacques Copeau, Louis Jouvet şi Bertolt Brecht. Ariane Mnouchkine declară, de asemenea, că descinde din teatrul lui Copeau şi îşi întemeiază practica scenică inspirându-se din căutările lui Meyerhold. În acelaşi timp, ea apără principii etice analoge principiilor lui Stanislavski, căci practica teatrală însăşi reprezintă pentru ea un drum iniţiatic, un act de rezistenţă pentru progresul civilizaţiei.

*A * * * e*

În anii optzeci, o mărire fără precedent a bugetului culturii în Franţa îi reconciliază pe numeroşi artişti cu Puterea. Teatrul subvenţionat cunoaşte o perioadă de splendoare şi favorizează dezvoltarea scenografiei. În acelaşi timp, unii sunt neliniştiţi de o situaţie paradoxală care autorizează teatrul public să îşi poată permite să se dispenseze de public. Teatrul privat acuză teatrul public de concurenţă neloială. Acesta din urmă începe, într-adevăr, să folosească vedete şi este capabil să le ofere sume importante. Teatrul se străduieşte să rivalizeze cu cinematograful şi televiziunea. împotriva curentului, Antoine Vitez face apel să se reînveţe „teatrul precarităţii" şi reîmprospătează memoria, lansând la Chaillot formula provocatoare „un Teatru de Artă elitist, pentru toţi". El se referă direct la menţiunea lui Stanislavski şi a lui Nemirovici-Dancenko, „Teatru de Artă, accesibil tuturor". Pe locul Teatrului Naţional Popular al lui Jean Vilar, Vitez reaminteşte că ideea de serviciu public nu-i este numai tributară, dar a fost stabilită pentru a apăra chiar principiile teatrului de artă.

Conţinutul acestei noţiuni nu a încetat, deci, să fie fluctuant până în ziua de astăzi. Absenţa unei definiţii solide a contribuit, fără îndoială, la răspândirea termenului: el prosperă de îndată ce îmbracă un aspect polemic, încărcat de referinţe pe măsura apropierilor sau a respingerilor succesive ale unora sau ale altora.

r

Astfel, termenul pare că a avut două tipuri de „carieră":

Ca titlu al unei iniţiative luate de oameni de teatru convinşi de talentul lor, care, în zorii secolului XX, au avut ambiţia de a regenera arta scenei.

Ca un concept polemic: noţiunea apare ca dinamică în momentele în care artistul oscilează între convingerea că teatrul este, într-adevăr, guvernat de legi arhaice (şi, atunci, cum poate să rămână viu?) şi dorinţa de a-şi aduce contribuţia la un proiect de societate utopic. Între verificare şi experiment, el riscă să provoace fie plictiseală, fie neînţelegere. Poate oare un teatru de artă să implice şi să mişte un public cât mai numeros? Pentru a fi „de artă", teatrul trebuie să se mulţumească cu un „public restrâns"? Putem reduce dezbaterea doar la problema talentului?

POZIŢII

Anatoli Smeliański

Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă

Teatrul de Artă din Moscova este unul dintre primele teatre din lume născute dintr-un proiect, dintr-o temă, dintr-o perspectivă. În acest sens, el trebuie să aibă un plan, o evoluţie, un sfârşit. Din primii ani de existenţă, Teatrul de Artă trebuia să se preocupe de sfârşitul său previzibil. „Sfârşitul temei" este pentru Stanislavski un laitmotiv. Nimeni nu a trasat la fel ca el linia fatidică a morţii teatrului. Nimeni nu a căutat în asemenea măsură să-şi dea foc la casă pentru a putea să se nască din cenuşa sa „Phoenixul". Complexul „Phoenixului", de care vorbeşte aici Inna Solovieva, este înscris în patrimoniul genetic al acestui teatru. Mai mult decât atât, el e dotat cu o facultate stranie: arta, destinul său reproduc momentele-cheie ale istoriei Rusiei din secolul XX. Această capacitate de a modela şi de a atrage evenimentele spre sine prin „incantaţie" are ceva ca o forţă magică. Pentru a nu cita decât un exemplu: sciziunea

Teatrului, în 1987, nu numai că a precedat explozia Uniunii Sovietice, ci a şi anticipat formele pe care ea le-a luat. Astfel de paralele sunt, bineînţeles, de ordinul mitologiei, dar exercită o mare influenţă asupra conştiinţei celor ce fac teatru.

Ideea de teatru de artă a devenit nomadă, în mişcare. Ea nu e proprietatea nici unui loc şi a nici unui grup în special. Ea vagabondează: astăzi o anume companie e îndreptăţită să poarte acest titlu, mâine o alta. În situaţia actuală din Rusia, noţiunea de teatru de artă în sensul deplin al termenului nu există. Chiar şi Teatrul din Moscova trebuie să aducă dovezi pentru a merita numele înscris pe frontispiciul său. Astfel, când regizorul şi directorul teatrului Oleg Efremov lansează ca o ghilotină (sentinţă pe care o aud proferată de 20 de ani) „Aici nu există teatru", el se situează în cea mai pură tradiţie a Teatrului care-l animă.

Dacă nu avem totalitatea trăsăturilor teatrului de artă, avem cel puţin componentele sale. Poate că, dacă i-am adăuga Teatrului lui Lev Dodin, Şcoala de Artă Dramatică a lui Anatoli Vasiliev, am obţine un teatru de artă complet. Dar totul le separă: spaţiul, destinul, abordarea esenţei teatrului.

Ceea ce forma în primul Teatru de Artă un mare întreg, complex şi fragil, este în prezent complet disociat. Asta este problema *ideii de teatru de artă* la acest sfârşit al secolului XX. Un idealism exacerbat, o temă, un proiect, dublate de pragmatism şi de materialism: cei doi poli

au explodat.

Toată lumea e convinsă că artisticul şi comercialul sunt date antagonice, în vreme ce Teatrul de Artă s-a construit în mare parte pe o bază comercială: el le aducea acţionarilor şi societarilor săi un profit deloc neglijabil. Căci, într-adevăr, Teatrul de Artă era cel care în anii săi de glorie a instaurat un sistem de investitori şi acţionari. Şi ei investeau în întreprinderea teatrală, căci fiabilitatea sa era mai recunoscută decât cea mai respectabilă bancă. Dividendele erau mai ridicate. Salariul actorului Kacialov era atunci mai mare decât cel al primului-ministru care, la vremea aceea, nu era totuşi plătit în arşice! Istoricii de teatru sovietici nu s-au aplecat niciodată asupra acestui fapt, preferând să-şi concentreze atenţia doar pe programul său estetic. Ştim foarte puţine lucruri despre acest aspect care era, pentru Nemirovici-Dancenko, constitutiv în ceea ce priveşte „ideea Teatrului de Artă”: cum să-l facă să existe într-o economie de piaţă. Ceea ce explică de ce acest tip de teatru nu a prins în Statele Unite, patrie a „capitalismului pur şi dur”.

Pentru a prezenta astăzi teatrele de artă apărute în secolul XX, trebuie să vorbim de un sistem de organizare care garantează o practică a artei pe termen lung, cu un început şi un sfârşit. Un teatru născut dintr-o idee, dintr-un proiect – în majoritatea cazurilor, proiectul unui om numit „regizor” – se conformează complexităţii comportamentului uman şi artistic, pe care, de obicei, îl atribuim individului creator. Se spune, de asemenea, că un scriitor scrie întotdeauna aceeaşi carte. Se poate afirma oare despre Teatrul de Artă că montează întotdeauna aceleaşi spectacole? Da, un pic. De unde importanţa momentului de glorie, care a marcat marea perioadă a Teatrului de Artă. Ştim cât de repede a simţit el pericolul „gorkismului”. La fel de repede a simţit nevoia să se dezbare de „cehovism”, chiar dacă reacţia a fost mai puţin sensibilă. Acest act este de aceeaşi natură cu cel al lui Gogol, care ardea cel de al doilea volum al romanului *Suflete moarte*, sau al lui Bulgakov, care exclamă: „Izvorul inspiraţiei a secătuit!” Teatrul poate, de asemenea, „să secătuiască”, avem exemple cu nemiluita.

Teatrul de Artă a „secătuit” foarte repede vâna cehoviană, la fel ca Cehov însuşi, care se epuiza căutând forme noi. „Acuarelele” descoperite de Stanislavski în *Livada cu vişini* aduc mărturia faptului că el înţelesese nevoia unei tehnici noi, pe care nimeni nu o căuta.

Teatrul cehovian a încremenit repede într-un sistem de clişee, a cărui primă victimă a fost Teatrul de Artă din Moscova. El şi-a format atât de bine publicul, încât a fost nevoit apoi să se elibereze de el. Dar de public nu se fuge, aşa cum nu se fuge nici de cititor. Tolstoi a avut o experienţă tristă. Atunci, scriitorul începe să scrie basme pentru popor, să renunţe, pur şi simplu, la artă… Remarca lui Nemirovici-Dancenko, violentă, crudă chiar, care voia să-l consoleze pe Stanislavski – „Plecarea lui Cehov nu justifică o sinucidere, căci oricum nu ar mai fi scris nimic" – este, desigur, implacabilă, dar simptomatică pentru Teatrul de Artă din Moscova din prima perioadă. Izvorul cehovian secase, teatrul se îndrepta către Hamsun, Maeterlinck, Leonid Andreev, Isadora Duncan, Meyerhold sau îl invita pe „imigrantul" Gordon Craig, pentru a ieşi cu orice preţ din aşteptarea nesmintită a publicului şi din propriile sale clişee. Dar, în ochii lumii, el nu s-a eliberat de „cehovism"! Triumful turneului său în 1923-1924 în Statele Unite, cu spectacole montate cu un sfert de secol înainte, a fost, desigur, o fericire pentru Stanislavski (recunoaşterea!), dar şi o profundă decepţie. Conştiinţa unui „*memento mori*"! n clipa apoteozei este un sentiment caracteristic pentru „oamenii

Teatrului de Artă din Moscova" şi se regăseşte, poate, la baza oricărui teatru de artă adevărat.

Este important de observat că Revoluţia din Octombrie a reînnoit complet publicul Teatrului de Artă din Moscova şi, în urma lui, teatrul însuşi, permiţând ca „tema" lui să supravieţuiască încă o jumătate de secol (sovietic). Într-un interviu acordat unui ziar al emigranţilor ruşi de la Praga, *La Volonte de la Russie*, V. Kacialov definea acest public nou astfel: „… vin la teatru în automobile şi în birje, complet beţi, cu browningul sau pumnalul la centură, îşi păstrează căciulile pe cap în timpul spectacolului şi ţigara în gură. Mănâncă portocale, ronţăie alune, se prăbuşesc în fotolii şi adorm… Nu e niciun spectacol fără scandal, de îndată ce li se cere să-şi dea jos căciula din cap sau să înceteze să fumeze, izbucnesc în înjurături până la cel de-al treilea balcon şi îţi pun arma în gură". Urmează o constatare mult mai instructivă: „Dar de la sfârşitul stagiunii (1918), am observat că atmosfera sălii se înălţa, se purifica. Am văzut puţin câte puţin acest public – drojdia mulţimii revoluţionare – cedând locul maselor largi, autentice, ale democraţiei, adevăratul popor moscovit, numit burghezia modestă sau pătura luminată de muncitori, care până

acum ignora Teatrul de Artă şi, în cel mai bun caz, se mulţumea cu cinematograful sau cu circul…" „Trebuie să le recunoaştem bolşevicilor responsabili cu domeniul culturii meritul de a fi lucrat mult pentru a trezi în masele largi gustul pentru teatru". Actorul încheie printr-o reflecţie de ordin personal: „Trebuie să mărturisesc că niciodată nu am întâlnit un public atât de fin, atât de sensibil la tragic, la umor, la lirism, atât de deschis la idei". (*La Volonte de la Russie*, Praga, 11 martie). Astfel de documente sunt, pentru a înţelege ideea Teatrului de Artă, mai preţioase decât explicaţiile oferite astăzi prin interpretări liberale şi antiistoriste.

Capacitatea de a prelungi viaţa, viaţa artistică, de a-i acorda o pauză, pe scurt, cercetarea este un fenomen artistic ambivalent. El cere în primă instanţă constituirea unui public, apoi depăşirea lui. Munca de creaţie organizatorică a vechiului Teatru de Artă din Moscova era îndreptată în întregime spre acest scop: a reveni la sursele vii ale creaţiei într-un teatru stabil şi înfloritor, având publicul său. De dinainte de Revoluţie, el a devenit conştient de problema unui public de abonaţi, îmbuibaţi şi bogaţi, la antipozii oricărui teatru de artă. Poetul Osip Mandelstam va încerca o explicaţie în eseul său în proză *Zgomotul timpului*\ cu această reflecţie din 1923 despre Teatrul de Artă din Moscova. El respinge şi pune la îndoială opinia admisă în mod curent că acesta ar fi copilul intelighenţiei ruse.

A.

Îi neagă acestei pături sociale orice capacitate de a crea un teatru autentic. „Intelighenţia nu a iubit niciodată teatrul şi a făcut întotdeauna eforturi să celebreze cultul său cât mai rapid şi decent posibil".

Pentru a merita calificativul *artistic*, teatrul trebuie să ştie să îşi cultive singur duşmanii. Teatrul de Artă – fenomen unic! – şi-a rupt din propriile sale măruntaie, a dat naştere el însuşi principalilor săi opozanţi. Şi nu celor mai puţin importanţi! Meyerhold şi Vahtangov, în rebeliune împotriva lui Stanislavski. Anvergura opozanţilor este cel mai bun etalon al grandorii unui proiect.

1 în *Classiques slaves*, ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1972.

Unul dintre mijloacele de a-i prelungi viaţa, şi Stanislavski l-a înţeles, este ideea de atelier, de laborator, de experienţă îndreptată nu către public, ci către actori. Ea curge de la început în venele Teatrului

de Artă. Alternanţa atelierelor autonome ale teatrului şi adesea opuse nu a fost un capriciu al lui Stanislavski, ci unicul său mod de supravieţuire. Un teatru de artă incapabil să-şi garanteze fermentul de viaţă piere. Dar un teatru de artă închis în spaţiul atelierelor piere, de asemenea, la fel de sigur. Acest echilibru fragil, acest raport subtil de forţe ameninţând în orice moment să se prăbuşească, acesta este Teatrul de Artă. De aici, fenomenul unic de patruzeci de ani de cooperare între cei doi părinţi fondatori – cei doi „inamici-fondatori", cum i-a denumit odată atât de bine Anatoli Vasiliev.

Nu are nimic de a face cu destinul lor individual. Cuplarea ideii de teatru ca „stabiliment eminamente cultural al Rusiei" (Nemirovici-Dancenko) cu cea de Teatru ca atelier (Stanislavski) a garantat longevitatea exemplară a unei cauze destinate să se deteriorareze, totuşi, cu fiecare nouă stagiune. Unul ştia să înceapă şi să sfârşească, celălalt îşi trăgea forţa din durată. O durată interminabilă (această boală a lui Stanislavski, pe care am putea să o considerăm teama sau imposibilitatea de a conchide, de a ajunge la final). Iată poate explicaţia eşecului actorului Stanislavski, descoperindu-se incapabil să „dea naştere" personajului său din *Cei din Stepancikovo*, după romanul lui Dostoievski. Şi faptul că „sistemul" lui a rămas neterminat vine, fără îndoială, tot din această trăsătură de natură „ontologică". Una dintre problemele esenţiale puse de moştenirea lui Stanislavski este aceea că „sistemul" este considerat un lucru încheiat. Dar el a rămas deschis şi nu poate fi înţeles decât în această deschidere contradictorie.

Nemirovici-Dancenko afirma că a trăit şapte sau opt vieţi. Putem spune acelaşi lucru despre Teatrul de Artă. Mai ales nu trebuie să ne imaginăm că este acelaşi teatru care a parcurs cei o sută de ani de existenţă. „Teatrul de Artă accesibil pentru toţi", apoi „Teatrul de Artă Academic", apoi „Teatrul de Artă Academic al Rusiei – Maxim Gorki", „Teatrul de Artă Academic al Rusiei – Cehov" sunt teatre diferite, ostile chiar, neavând în comun cu primul Teatru de Artă decât mitul. În realitate, acest prim teatru a murit la Revoluţie, dar fondatorii săi nu au avut îndrăzneala să facă publică declaraţia de deces.

Cea de a doua generaţie nu s-a mulţumit să-l „sovietizeze", ea a construit propriul său teatru, cu publicul său. Arhivele dovedesc cu câtă plăcere asista acest public la reprezentaţiile din repertoriul sovietic contemporan.

Anii stalinişti au văzut constituirea unui teatru de artă din propriul său mit – fenomen surprins şi descris perfect de Bulgakov în al său *Roman teatral*, care relatează, de fapt, istoria morţii ideii de teatru de artă.

Capacitatea de a duce la bun sfârşit un proiect, o temă, de a le încheia – pe scurt, de a muri, este o componentă esenţială a acestei idei. Un subiect complet ignorat de Malîi Teatr, teatru fără proiect prin excelenţă, ca orice Teatru Naţional. Alexandr Iujin a profeţit în discursul său la cea de a douăzeci şi cincea aniversare a Teatrului de Artă: „Ce va deveni el, când întemeietorii săi vor dispărea?" Decanul de la Malîi avea dreptate. Teatrul de Artă din Moscova nu a ştiut să moară la timp.

Aceasta este, de asemenea, o lecţie. Şi una dintre problemele teatrelor de artă din lume. Adesea promotorii lor intră într-un conflict de nerezolvat cu propria lor operă. Ideea a *secătuit*, dar ei se străduiesc încă, din dorinţa de a „salva nişte mobile roase de viermi" – cum îi scrie Stanislavski lui Nemirovici-Dancenko în 1923 – sau de a prelungi în mod artificial o viaţă stinsă deja. Teatrul lui Liubimov, cel al lui Tovstonogov sau cel al lui Strehler o dovedesc. Destinul „teatrului de idei" este aprig încă din timpul vieţii fondatorului său, dar e şi mai aprig când ideea moare şi când teatrul continuă să trăiască din propria sa mitologie. Sciziunea Teatrului de Artă din Moscova, separarea teatrului de la Taganka. Teatrul Vahtangov, denaturat, pervertit de mitologia unei sărbători rupte de sursa ei tragică, trăieşte în continuare de decenii. Se întâmplă chiar ca însăşi clădirea Teatrului de Artă să intre în ritual. După eliminarea lui Alexandr Tairov, s-a ajuns în mod tacit la concluzia că scena Teatrului de Cameră (*Kamemâi*) era lovită de un blestem. Când a apărut iniţial *perestroika*, directorul recent numit a hotărât să alunge răul. A chemat chiar şi un preot care a dat cu cădelniţa, iar cortina, în fine, s-a putut ridica. În zadar. Incidentul rămâne însă relevant pentru un teatru pur rus: teatrul de artă în Rusia este în mod necesar mesianic.

Există o diferenţă fundamentală între „teatrul de artă" şi „teatrul naţional". Trecerea de la prima fază la cea de a doua, transformarea „teatrului de artă" în „teatru de stat" – cum s-a întâmplat în Rusia – a însemnat transformarea uni teatru muritor într-un teatru nemuritor. Ceea ce Uniunea Sovietică a produs: un sistem puternic, de şapte sute de teatre şi teatruleţe „de artă de stat". Care sunt consecinţele? În lipsa

unei ameninţări cu distrugerea – pentru individ sau pentru companie – nu există filosofie, nici energie creatoare. Spaima de neant a dat naştere la religii, culturi, ritualuri, arte. Un teatru lipsit de această perspectivă de viaţă iese din făgaşul său. Muşchii i se atrofiază. Nu este o întâmplare faptul că, imediat după Revoluţie, Stanislavski a încercat să-i convingă pe noii stăpâni ai ţării să nu umple de bani tinerele teatre, pentru a le lăsa acest sentiment de pericol, de risc, inerent profesiei teatrale. Fondatorul Teatrului de Artă din Moscova se temea mai presus de orice să primească de la noua putere cel mai mic ajutor material.

Dovadă, această scrisoare inedită, scrisă în 1919, în care el propune să monteze *Snegurocika* (*Fata zăpezilor*) la Bolşoi Teatr şi să creeze aici un atelier: „… am refuzat ferm să fac regia şi nu am acceptat decât atelierul. Bolşevicii au fost obligaţi să accepte şi mi-au propus o punte din aur. Aşa se atrag fetele naive pentru a le face să intre într-un bordel. Tactica este să vă transforme în debitor. Dar nu am înghiţit momeala…”

Un alt aspect caracteristic al Teatrului de Artă, strâns legat de problemele organizatorice, este capacitatea sa de a se perfecţiona fără încetare şi fără limite.

(Marele defect al sistemului american – teatrul doar ca joc – este tocmai imposibilitatea de a prelungi procesul de creaţie estetică, de a forma actori etc…)

Teatrul de artă este o creaţie ce nu stabileşte *a priori* necesitatea unui rezultat. Nu se ajunge la el în cinci săptămâni. Din cauza asta râde atâta Grotowski de americani, adepţi fervenţi ai lui Stanislavski, dar care se dovedesc incapabili să creeze condiţiile unui teatru de artă american.

Ideea teatrului de artă este, mai presus de orice, un perfecţionism care nu se măsoară după lungimea repetiţiilor, ci este legat de un întreg mod de viaţă. Când se vorbeşte în Rusia despre spiritul de sacrificiu al actorului, exact la asta se face aluzie: la supunerea totală, imperioasă, a vieţii individuale a actorului sau a regizorului la „tema generală” a teatrului. Spaima că muşchii actorului se atrofiază. De unde, axioma unei neîncetate „munci a actorului cu sine însuşi”, o concepţie ce decurge din ideea de teatru de artă. O astfel de viaţă este, în mod evident, dificilă, întemeiată pe sacrificiu. De aceea teatrele de artă au în mod necesar o existenţă efemeră.

Peter Stein[23]

A construi, a distruge, a reconstrui

Propunerea ce mi s-a făcut, de a participa la această întâlnire în jurul teatrului de artă, m-a interesat pentru că mi s-a părut util, necesar chiar, să medităm asupra acestei idei stranii care a constat în dorinţa de a face un teatru de artă, a-l compara cu alte arte, de exemplu cu sculptura. Nu sunt de acord cu manifestul lui Briusov, care a fost citit aici de Andrzej Sewerin şi în care teatrul de artă este asimilat cu o artă unitară. Opinia mea e total opusă. Sunt pe deplin convins că artistul-interpret şi artistul-creator sunt două categorii absolut distincte. Pentru mine, teatrul necesită înţelegerea acestei diferenţe: interpretul e un artist care trebuie să slujească. Odată cu apariţia regiei s-a născut iluzia potrivit căreia interpretul e un creator şi asta a deschis drumul pentru idioţii care au lăsat să se creadă că regizorul poate să se substituie unui adevărat scriitor. Această iluzie a produs convingeri hibride, împotriva naturii. Nu trebuie uitat niciodată că interpretul nu poate face altceva decât o recreaţie.

„Teatrul de artă" pune o altă problemă. Când peste tot în Europa, nu numai la Moscova, dar şi în Franţa, în Anglia, în Germania s-au făcut încercări de a redefini teatrul ca produs artistic, s-a procedat la o separare între diferitele tipuri de teatru. Ceea ce fascinează la Shakespeare este tocmai faptul că nu există nicio separaţie, că teatrul politic şi cel de divertisment coexistă, la fel ca psihologia şi istoria. Teatrul de artă nu e la originea acestui fenomen, el îmi apare, mai degrabă, ca fiind încheierea unui evoluţii începute deja în secolul al XVII-lea şi accentuate în secolul al XIX-lea, unde se distinge deja începutul fracturii ce se adâncea între teatrul serios şi teatrul de divertisment. Această fractură le-a pus multe probleme oamenilor de teatru.

Dacă vrem să impunem ideea că teatrul nu e doar futil, trebuie să respectăm anumite reguli ale acestei meserii şi, mai ales, să regăsim marile evenimente din istoria teatrului. Clasicii, nu în sensul învechit de „clasicist", constituie coloana vertebrală pe care se dezvoltă arta noastră. A te apropia de ei cere o conduită prudentă, dar, mai

---

[23] Regizor de teatru, fost director al lui Schaubiihne din Berlin, implicat în reabilitarea lui Stanislavski-regizor.

important, nu diletantă. Trebuie să ne reamintim fără încetare că vechile texte au creat teatrul, nu noi, asta e sigur. Deci, dacă vrem să învăţăm ceva, nu trebuie să mergem numai la grădiniţa de copii. Trebuie să ne confruntăm cu artiştii care au creat monumentele ce articulează arhitectura teatrului de-a lungul istoriei. Pentru a ne apropia de ei trebuie să fim prudenţi, politicoşi, căci nu putem obţine nimic când agresăm textele. În cazul acesta, nu se aud decât zgomote, trosnituri şi apoi urcă din stomac greaţa produsă de violenţa propriilor tale obsesii. Nu descoperim lucruri noi, ci repetăm doar ceea ce ştim deja prin noi înşine. Nu trebuie să ne concentrăm pe un singur eveniment, pe un singur aspect al textului, ci trebuie să căutăm o complexitate, să surprindem viaţa în integralitatea sa. Aceasta cere respectul regulilor şi prima regulă va fi întotdeauna textul.

Cealaltă particularitate, care reprezintă, de altfel, dimensiunea fascinantă a practicii noastre, este faptul că nu lucrăm niciodată singuri. Ne adunăm câte cinci, zece, douăzeci şi apoi prezentăm produsul la o sută, cinci sute, o mie de persoane. Ceea ce mă interesează este contactul dintre persoane. Dacă vrem să avem un pic de continuitate, trebuie să creăm o echipă care lucrează în mod regulat şi graţie căreia persoanele invitate pot să facă împreună experimente, să avanseze pas cu pas împreună şi, la până la urmă, să evolueze în grup. A fost cazul nostru la Schaubiihne. Lucrând astfel, nu putem fi decât câştigători, dar, cu timpul, devine destul de dificil, căci îmbătrânim, avem un ritm din ce în ce mai lent… toate trupele sunt ameninţate. Din această cauză, o instituţie concepută ca teatru de artă nu poate dura mult timp. Poate doar în Rusia, pentru că ruşii au o relaţie diferită cu timpul. Ei îl gândesc aidoma imenselor lor câmpii, timp lung, nedefinit, puţin segmentat. Ruşii, mai mult decât alţii, reuşesc să rămână o viaţă întreagă împreună. Până acum au făcut-o în mod firesc, dar astăzi s-au schimbat şi ei, devin mai puţin ruşi.

Când îi aud pe oamenii de teatru vorbind despre teatru, mă simt întotdeauna bine. Cu Stanislavski e altfel, căci el vorbeşte din altă parte, dintr-o altă epocă. El mă interesează mult pentru că a putut să lucreze cu un foarte mare autor, Cehov. Nu putem înţelege gândirea acestor doi artişti decât dacă le cunoaştem bine luptele, schimburile, complicatele

A…

relaţii reciproce. În această privinţă, ţin să precizez că ei nu

vorbeau despre „teatru de artă” – expresia e franceză – ci despre „teatru artistic”, adică un teatru făcut de artişti. Asta ne obligă să ne interesăm de biografia acestor artişti, de faptul că ei îmbătrânesc… De aceea o astfel de instituţie nu poate să dureze la infinit. Bineînţeles, dacă se presupune că ea rămâne „vie”.

Marea inovaţie a lui Stanislavski vine din faptul că a conjugat esteticul şi eticul. El ştia că suntem nişte „târfe”, şi totuşi credea că morala trebuie să-şi găsească locul aici, în teatru, unde ne confruntăm fără încetare cu ceea ce aş numi cuvinte-maimuţoi. Pentru a-l înţelege pe Stanislavski nu trebuie să citim *Sistemul*, ci scrisorile sale, stenogramele, din care să înţelegem că a încercat ceva eroic şi care ne fac să ne confruntăm, în acelaşi timp, cu enorm de multe dificultăţi. De exemplu, noi am început să individualizăm etica: ea nu este acelaşi lucru pentru toţi. Există morala politică, de stânga sau de dreapta etc… şi astfel, treptat, am ajuns la o separare şi o divizare a elementelor pe care voiam să le reunim ca fiind teatru de artă. Asta a sfârşit prin a produce o confuzie, în asemenea măsură, încât astăzi am ajuns să ne întrebăm ce este teatrul.

Este interesant de remarcat că limba franceză dispune de multe cuvinte teoretice, poetice pentru a vorbi despre teatru.

În germană există mai puţine, nu există o teorie. Primul principiu este „distrugeţi regulile, reîncepeţi acţiunea de distrugere”. Acest gust al distrugerii vine, în mod bizar, din epoca în care s-a încercat să se construiască, propunând teatrului să adapteze regulile artei. Dar era complet imposibil… putem s-o facem, de exemplu, pentru arta de a cânta la vioară şi încă nu e sigur. Dar pentru arta noastră, care e atât de imprecisă, atât de murdară, de impură, nu vor exista niciodată reguli fixe. Trebuie întotdeauna să reluăm totul de la zero, căci chiar cuvintele exaltate de la început au iscat erori în timpul proclamării lor. Stanislavski însuşi, când a inventat regia, a dat naştere la tot soiul de deformări – crimele, greşelile regiei din secolul XX. Viermele era în fruct încă de la începuturile teatrului de artă, în ciuda intenţiilor nobile care l-au animat. Ne putem da seama citindu-l cu atenţie pe Stanislavski… e emoţionant să vezi că era de la început conştient de asta.

Astăzi vedem foarte mulţi actori tineri care se tem că nu îşi vor mai putea face meseria, căci sunt reduşi la a fi executanţii micilor obscenităţi ale fanteziei personale a regizorului. Ei încep să se revolte

pentru că nu mai vor să fie doar o parte din imaginea în două dimensiuni elaborată de un regizor care se crede artist. Care crede în mod iluzoriu că el este autorul… Atunci, actorii, reduşi doar la rolul de a scoate un peşte din pantaloni sau de a trece pe scenă de la dreapta la stânga, e normal să se revolte. Ei nu mai acceptă să fie instrumentele „artei" unui megaloman.

La începutul teatrului de artă, apariţia regizorului a însemnat deschiderea unui nou drum. Dar a existat, de asemenea, dramaturgul, funcţie ocupată de Nemirovici-Dancenko, căruia, cred, nu i se acordă tot respectul pe care îl merită. Tot citind şi recitind documentele Teatrului de Artă din Moscova, figura sa se detaşează din ce în ce mai mult… În fond, graţie lui s-a acceptat puterea dramaturgului angajat în lupta unui teatru asimilat de acum cu o formă de artă serioasă, responsabilă faţă de text, faţă de companie, de locul său în societate. La Schaubiihne, când am făcut apel la dramaturg, am vrut mai ales să reducem puterea regizorului, într-un fel să-l democratizăm. Rolul scenografului poate câteodată să ţină de aceeaşi tendinţă.

Teatrul de artă este o expresie a ansamblului, a acestei coralităţi dragi lui Stanislavski şi, mai ales, descoperite la nivelul textelor lui Cehov. Este o particularitate rusă şi germană: credinţa că teatrul este o muncă în comun. Ea nu funcţionează în Italia, unde poate exista un *cappo comico* ce reuneşte în jurul său mai mulţi actori, fără ca aceasta să-i împiedice să facă un teatru de calitate. Se poate face teatru de artă fără să se respecte principiile teatrului de artă. De asemenea, lucrul pe termen lung nu e obligatoriu… improvizaţia este, poate, cel mai bun atac împotriva convingerii teatrului de artă că trebuie să se elaboreze un proiect care să fie dezvoltat pe termen lung. Putem spune acelaşi lucru despre relaţia dintre estetică şi etică, apărată cu ardoare de Stanislavski şi, într-un fel, şi de mine. În Italia, din nou, putem reuni câţiva tineri talentaţi, care în patru săptămâni vor face lucruri fantastice. Da, ştiu că ceea ce spun e împotriva mea, a ideilor mele. Dar trebuie să amintesc, de asemenea, tot ce poate contrazice propria mea gândire.

Într-o echipă e nevoie să ştim de ce trebuie să se tragă cortina. Nu putem ajunge aici decât dacă toată lumea participă treptat la proiect… asta necesită o maturizare. De aceea e necesar să nu se impună de la început un decor, pentru ca bietul actor să nu fie obligat să se mişte înăuntru ca o fiară în cuşcă. În ce priveşte costumele e mai

uşor, dar, în privinţa decorului, trebuie să încercăm să evităm constrângerile obişnuite. De asemenea, dacă vrem să lucrăm mult timp cu actorii, trebuie să imaginăm o serie de situaţii politice, artistice, turistice pentru a reînnoi sentimentul de a fi împreună. La Schaubiihne, aceste iniţiative erau organizate de mine – era vorba de lucruri foarte clare, raţionale, simple – căci nu am nimic dintr-un guru. Îmi place să critic şi să fiu criticat, astfel nu am căzut în capcana unui proiect de viaţă comunitară. Faptul de a fi prea apropiaţi într-un grup creează câteodată probleme enorme… noi vrem să producem condiţii democratice pentru a lucra în teatrul german profesionist. În fond, noi nu am făcut decât să aplicăm vechile reguli ale teatrului de artă.

La Schaubiihne am căutat să găsim sensul, regulile, pe scurt, să înţelegem ce este teatrul şi cum să lucrăm în teatru. Nu înţelegem niciodată totul în mod exact… cuvintele-maimuţoi ne înşală. Am vrut să instaurăm un stil de lucru pe bază de autodeterminare. Pentru asta ne-am inspirat din spiritul lui Mai ’68, care domnea la vremea aceea… Nu mai voiam ca regizorul şi directorul să decidă, pe când ceilalţi se mulţumesc să-i urmeze. Am încercat să dovedim că, dacă facem un grup de oameni care au aceleaşi nevoi, aceleaşi moduri de a se bucura, aceleaşi moduri de a respira artistic, se poate instaura un climat de autogestiune. Asta explică de ce am acordat atâta importanţă alegerii, selecţiei, pentru ca oamenii cei mai indicaţi să se regăsească împreună. Ei aveau nevoie de cineva ca mine, cu o latură bonapartistă şi, în acelaşi timp, o alta, să zicem de devotament. Eu puteam, deci, să înţeleg votul democratic, căci fiecare actor avea un vot şi, în final, cel care decidea era ansamblul. Era vorba de a dirija totul, asumându-mi deciziile care puteau să mă contrazică. De aceea am fost singurul teatru în Germania care funcţiona pe bază de autogestiune.

Voiam să ne bucurăm că suntem împreună. S-au legat relaţii, ca în viaţa normală. Nu eram neapărat prieteni, dar, în mod sigur, eram buni colaboratori. Nu căutam numai să jucăm pe scenă, ci şi să avem experienţe comune în afara scenei, să discutăm, să dezbatem. Puţini oameni talentaţi fac asta. Trebuia să ştim să discutăm, să ne punem întrebări despre teatru, în general şi în particular. Asta a redus numărul de candidaţi şi Schaubiihne a devenit un organism destul de închis. Până la urmă, situaţia a început să pună probleme. Treptat, actorii au îmbătrânit, unii au devenit vedete care nu mai suportau angajamentele de autogestiune de la început şi Schaubiihne a ajuns să

miroasă a stârv. Edith Clever sau Bruno Ganz au plecat pentru că aici era prea multă democraţie. Nu făcea casă bună cu notorietatea lor; iată decăderea vieţii unui ansamblu. Eu am plecat după doisprezece ani.

Meyerhold l-a abandonat şi el, la un moment dat, pe Stanislavski. Dar, în realitate, ei nu s-au despărţit niciodată cu adevărat. Relaţia dintre ei ne poate face să înţelegem ce înseamnă *a crea un teatru de artă*, căci Meyerhold a propus, şi el, un alt teatru de artă, complet opus teatrului lui Stanislavski. Pe fondul politicii totalitare care i-a ameninţat când pe unul, când pe altul, povestea lor e dublă. Este un roman teatral fantastic şi trebuie să îl intereseze pe fiecare actor care vrea să înţeleagă ceva din meseria noastră.

Eu cred că trebuie regândită de fiecare dată dorinţa de a lucra împreună în mod serios şi puternic… chiar dacă nu vom relua aceleaşi procedee ca Stanislavski. El a dăruit totul, întreaga sa viaţă, dar noi nu putem să-l imităm. Astăzi trebuie să relansăm această acţiune cu un anume scepticism, un soi de surâs, pe scurt, cu o inocenţă inaugurală. Ştim că este foarte important şi în acelaşi timp nu trebuie să luăm toate astea în serios. Numai astfel îi putem motiva din nou pe tineri.

Studiindu-l, am învăţat ceva din evoluţia lui Stanislavski şi din tentativa sa de a crea o şcoală pe baza propriului *Sistem*, cu obiective şi reguli precise. Noi voiam să examinăm aceste reguli, căci nu prea avem încredere în regulile scrise. Iată de unde absenţa unei şcoli la Schaubiihne. O altă explicaţie e faptul că persoanele care ar fi putut să se ocupe de ea erau lipsite de *Eros pedagogicus*. Câteodată, vanitatea regizorilor, care e mare, îi împiedică să se dedice unei activităţi pedagogice. Fac parte dintre aceştia. Recunosc… iată un motiv suplimentar pentru a-l admira pe Stanislavski, care a acceptat asceza. Dar trebuie să spunem că atunci el a încetat să mai fie regizor pentru a se devota doar formării tinerilor actori. Pe de altă parte, mă întreb chiar dacă nu a profitat pentru a se retrage din viaţa publică, la un moment când, în Rusia, ameninţări foarte grave planau asupra artiştilor. Cel de al treilea motiv al lipsei unei şcoli la Schaubiihne vine din analiza pe care am făcut-o muncii noastre: nu merită osteneala să deschidem o şcoală, vom face şcoală cu noi înşine, vom fi noi înşine elevii. Şi, dacă acceptăm să fim elevi, nu putem fi în acelaşi timp pedagogi.

În ceea ce priveşte repertoriul, pot spune că a fost singurul lucru propus actorilor fără a-i consulta… şi, după zece ani, am constatat că

am făcut cel puţin şaizeci la sută din ce am decis la început. Actorii ne cunoşteau proiectele, căci le prezentam de îndată ce semnau un contract. Bineînţeles că am integrat, de asemenea, multe texte recente, care nu erau înscrise *a priori* în programul nostru.

Dar aş vrea să povestesc, de asemenea, o întâmplare care arată cum s-a constituit repertoriul nostru în mod practic. La un moment dat, toţi actorii voiau să se confrunte cu Cehov. Am început să lucrăm, dar, după un anume timp, ne-am spus că era prea dificil, că trebuia să aşteptăm. Am aşteptat trei ani şi, apoi, prima propunere a fost să punem în scenă o piesă cehovizantă, *Vilegiaturiştii* de Gorki. Am început să transformăm şi să adaptăm piesa, ceea ce nu e posibil cu Cehov, unde actorii sunt cei care trebuie să se adapteze la piesă. Am ajuns astfel la un soi de „realism al actorului", adică la un respect al personalităţii actorului. Un prim pas fusese făcut… Apoi a trebuit să aşteptăm din nou şi abia mai târziu am lucrat *Trei surori* şi apoi, peste încă cinci ani, *Livada cu vişini*. Între primele discuţii pe texte de Cehov şi ultimul spectacol s-au scurs douăzeci de ani. Astfel, „maturizarea" colectivului a fost benefică pentru abordarea lui Cehov, al cărui teatru rămâne inaccesibil actorilor prea tineri (ei pot interpreta poate piesele într-un act, dar nu marile piese).

Pentru orice om de teatru şi mai ales pentru actori, Cehov este cea mai importantă propunere pe care se poate lucra. Pentru că teatrul său cere de la actor o formă specială de participare creativă. În munca legată de dramaturgia cehoviană, personalitatea actorului poate interveni în mod foarte direct. Cehov a lăsat în piesele sale spaţii goale, găuri imense pe care actorul poate şi trebuie să le umple după plac. Mai mult decât pentru orice altă operă dramatică, actorul este aici coproducător, coautor, în cazul în care, bineînţeles, regia este reuşită. Teatrul lui Cehov este, în mod fundamental, un teatru de grup. Nu există protagonişti adevăraţi, desemnaţi ca atare, toate personajele prezente pe scenă sunt protagoniste. Şi, în acest sens, relaţiile sunt democratice, adică dificile, întrerupte, indirecte, în aşa fel încât actorul este în mod manifest singura instanţă care poate da acestei structuri dramatice fragile şi delicate o forţă pe scenă. Prin urmare, nu e deloc uimitor faptul că toţi actorii vor să joace Cehov: e nivelul cel mai înalt al meseriei lor, dovada că sunt cu adevărat actori ai secolului al XX-lea. E nevoie de meserie pentru a juca Cehov, asta e sigur, dar trebuie, de asemenea, o experienţă de viaţă bogată, o trăire care să-i permită

interpretului să devină cu adevărat coautor al spectacolului.

Repertoriul teatrului s-a constituit de-a lungul timpului… E foarte important să abordezi marile opere, pe Shakespeare sau tragicii greci, de exemplu, ca pe o experienţă de viaţă vitală.

Aceasta ne-a permis să fim mai puţin rigizi între exigenţele de succes şi cele financiare.

Am condus la Schaubiihne o politică editorială, dar am detestat întotdeauna publicaţiile unor teatre, în care găseşti declaraţiile oamenilor de teatru, ale actorilor etc. Am decis să publicăm în documentele noastre numai textele importante care nu erau cunoscute în Germania. Texte atât despre teatru, cât şi despre politică sau ştiinţă. Asta a fost posibil numai pentru că printre noi era un om extraordinar, un geniu, cel mai grozav cititor care există, dar care are mania de a nu scrie: Dieter Sturm. Dacă publicaţiile noastre au fost atât de interesante este doar graţie lui. (Când am încercat să fac acelaşi lucru la Salzburg, a fost, în mod clar, mai puţin bine). Am lucrat într-un spirit polemic pentru a evita cuvintele inutile sau prea măgulitoare. Totul depinde de oameni. Ei sunt, întotdeauna, cei care ne ajută să ajungem la esenţa lucrurilor.

Teatrul de artă despre care vorbim aici simte nevoia să creeze instituţii, ceea ce dă naştere unei contradicţii. O acţiune de avangardă ca cea a teatrului de artă sfârşeşte ca instituţie şi devine, prin forţa lucrurilor, o piatră de mormânt ce apasă pe dezvoltarea teatrului. Apare atunci pericolul pietrificării. Da, pietrificarea rămâne cea mai mare ameninţare… Intenţionăm să propunem comunităţii un lucru serios, care are regulile sale, şi, în acelaşi timp, sacrificăm cealaltă dimensiune foarte importantă a teatrului, futilitatea, vocaţia de divertisment, mobilitatea sa. Iată de ce trebuie să construim, apoi să distrugem fără încetare, pentru ca apoi să reconstruim totul. Este ritmul potrivit. Problema, în ultimul timp, vine din faptul că nu prea am construit… dimpotrivă, tot distrugem.

Eu cred că toate instituţiile au o durată de viaţă anume. Şi că, de la o anumită vârstă, nu trebuie să mai conducem un teatru. Dacă vrem să conducem şi să organizăm un teatru, trebuie să avem o inimă largă, să fim înţelegători cu toată lumea, să rămânem deschişi şi flexibili, să avem o carismă care mobilizează… şi, cu vârsta, multe dintre aceste calităţi dispar. Avem idei deja experimentate, suntem mai puţin disponibili, avem nevroze personale, devenim mai duri în interior şi la

exterior. Iată de ce trebuie să-i lăsăm pe cei tineri.

Sunt fericit, conducerea unui teatru de artă nu-mi lipseşte. Dacă vreau să organizez ceva care mă pasionează, mai pot încă să o fac în domeniul pe care-l aleg… căci, recunosc, am o dublă identitate, sunt organizator şi artist. Artist-interpret.

Cuvinte culese de George Banu

Jacques Lassalle[24] *Un imperativ de o nespusă blândeţe*

Noţiunea de teatru de artă păstrează, mai mult ca niciodată, o valoare de urgenţă şi de necesitate. Ce justifică, de fapt, aceste aspiraţii periodice la reîntoarcerea la un teatru de artă? Este voinţa de a plasa, de a replasa opera în centrul activităţii teatrale, de a concepe arta reprezentaţiei ca pe o primă, esenţială şi fecundă meditaţie asupra textului. Dar acest prim prealabil cheamă imediat un al doilea. Ştim cu toţii că teatrul este mereu ameninţat, pe de o parte, de momeala comercială sau de atracţia cabotină; îi este greu să iasă din eveniment, să renunţe la agitaţia publicitară, să scape de acest tip de frivolitate esenţială, puţin deocheată şi condescendentă, care îi este adesea atribuită. Pe de altă parte, şi câteodată în acelaşi timp, e tentat de un elitism, o sofisticare, un formalism extravagant, care îl limitează la el însuşi şi îi dă un aer de clan mai mult sau mai puţin torid şi exclusiv, dar, până la urmă, cu efecte mai degrabă anodine. Între un teatru comercial, care nu are alte scopuri decât reţeta şi divertismentul „fără pretenţie" al spectatorilor şi care exclude orice altă relaţie, în afară de cea a unei „recunoaşteri" prin identificare, şi un teatru de artă care şi-ar pune întrebări departe de orice articulaţie, de orice tensiune din realitatea lumii, în formele şi vocabularul său, trebuie, deci, să înscriem noţiunea de teatru de artă. Da, dar care să fie, în acelaşi timp, un teatru public, civic. Căci ceea ce am putea reţine din utilizarea expresiei „teatru de artă" este că ea induce câteodată ideea de „artă pentru artă", universalitatea, atemporalitatea de principiu, sublimarea în transcendenţă artistică, în maniera, de exemplu, unei anumite degenerescenţe simboliste.

Un teatru de inspiraţie civică care nu s-ar preocupa de arta teatrului ar fi un teatru fără viitor, condamnat la o eficacitate pe

---

[24] Regizor, fost profesor la Conservatorul Naţional Superior de Artă Dramatică din Paris, fost director al Comediei Franceze.

termen scurt, cu un prozelitism mai mult sau mai puţin de circumstanţă. Un teatru de artă care s-ar lăsa legănat cu încântare de dimensiunea pur estetică a practicii sale spirituale ar fi, de asemenea, un teatru limitat ca audienţă şi ca şanse de durată. Teatrul are întotdeauna de a face cu Istoria, cu societatea în care se înscrie, nu la modul reproducerii sau al caricaturii, ci la modul unei „reconstrucţii", adică printr-un ocol prin ficţiune, prin fabulă, care să poată să dea o imagine despre lume şi despre noi înşine, o imagine savantă şi accesibilă tuturor, rafinată ca formă şi inteligibilă ca discurs, teribilă şi amuzantă, crudă şi tandră, dureroasă şi senină, fără să cedeze la complezenţele deriziunii, la excesele de violenţă. Teatrul nu este o artă „neroniană", în care condamnarea la moarte a protagoniştilor şi beţia îngăiată a participanţilor constituiau, se pare, obiectivul ultim al reprezentaţiei. Teatrul este o artă care are nevoie de distanţă care îl protejează de plăcere, pe care o suscită, de emoţie, pe care o provoacă pentru ca spectatorul să poată avea acces la deplina libertate a judecăţii şi reflecţiei sale. Este o artă de transformare cu atât mai profundă, cu cât e progresivă. Teatrul practică un imperativ de o irezistibilă blândeţe: el nu exersează nicio altă putere decât aceea de a renunţa la orice aroganţă, la orice certitudine prealabilă. El sugerează mai mult decât afirmă, şopteşte mai mult decât apostrofează, pune întrebări mai mult decât dă răspunsuri; el invită spectatorii să continue, şi nu să tragă concluzii; el nu impune un sens, ci îl desfăşoară şi îl multiplică. Acest teatru are nevoie de actori care nu îşi slujesc propriul ego, nici imaginea, nici virtuozitatea lor, are nevoie de actori în devenire permanentă, corişti, ca solişti, companioni, şi nu rivali.

Teatrul are nevoie ca publicul să-l dorească

Teatrul de artă nu trebuie să suscite o aşteptare, el trebuie să o ghicească, să o traducă. De suscitat, am dubii. Am lucrat vreme de douăzeci de ani ca să încerc să aduc la teatru lumea care nu venea. Nu mai cred în voluntariat în acest domeniu sau asta nu durează mult timp. Nu putem să răspundem decât la dorinţe efective, nu la dorinţe virtuale. Avem totuşi o responsabilitate, dacă aceste dorinţe există sau nu, mai ales astăzi, în faţa puterii formidabile a mass-media, în mod special a presei audiovizuale. Cred că în această privinţă responsabilitatea şcolii, a universităţii, a centrelor culturale e determinantă. Cred, de asemenea, că prin jocul de contrareacţii, de re-echilibraje previzibile, ansamblul mediatic – acest preaplin de

informaţii care dezinformează, acest *zapping* permanent care face ca gândirea să sară fără încetare, cu un soi de frenezie, de la un obiect la altul, de la o curiozitate la alta – este pe cale să gene-A A A 1 *

reze, încet, încet, aşteptări contrarii. În acest sens nu trebuie să ne neliniştim: oamenii vor avea întotdeauna nevoie să se întrunească, să se emoţioneze în apropierea a ceea ce e viu, la fel de bine pe scenă, cât şi în sală, să aibă ceva în comun care să iasă din obişnuitul situaţiilor ambiante, al cotidianului repertoriat, şi care să le redea puterea de a înfrunta din timp în timp, chiar şi numai pentru câteva ore, problemele esenţiale ale prezenţei lor în lume, ale vieţii şi ale morţii, ale vizibilului şi ale invizibilului, ale unicului şi ale multiplului, ale solarului şi ale nocturnului.

Ne trebuie, deci, un public care are nevoie de teatru. Şi care să o spună tare şi răspicat. Dar poate să o facă? O ştie măcar? Din timp în timp, teatrul a prosperat sub sisteme politice destul de puternice pentru a suscita şi subvenţiona propria lor punere în discuţie. Sau, dimpotrivă, în societăţi de tranziţie. Este cazul societăţilor în care inegalităţile devenite prea stridente, frustrările, prea puternice, excluderile, prea nedrepte, şomajul, ceva la ordinea zilei, în care banii domnesc ca stăpâni; societăţi în care ameninţă din ce în ce mai mult rasismul, intoleranţa, tentaţia de a recurge la armată sau la poliţie; societăţi în care informaţia, controlată în întregime şi manipulată, nu mai serveşte decât la dezinformare. Teatrele noastre ar putea oare avea de a face cu una sau alta dintre aceste posibilităţi? Să zicem că navighează între amândouă. Statul, prin ceea ce păstrează republican, continuă să revendice libertatea de creaţie artistică şi individuală ca fiind unul dintre fundamentele sale; dar, prin irezistibila sa involuţie către economia de piaţă, acest stat nu mai are nici forţa, nici mijloacele şi poate nici măcar convingerea să continue. Întrucât teatrul este arta de a-şi bate joc de cenzură sau de a o ocoli, arta ocolului prin minciună pentru a ajunge la adevăr, el nu poate să întreţină decât un raport de ambivalenţă şi de subversiune cu puterea de care depinde, oricare ar fi această putere. De exemplu, în Uniunea Sovietică, la apogeul îngheţului poststalinist, teatrele erau pline. Nu numai, cum spun unii, pentru că era singura distracţie posibilă, ci pentru că acolo se juca ultima şansă de viitor. Acolo, un popor ştia că istoria se va pune într-o bună zi în mişcare. Teatrul era marele spaţiu civic de libertate şi de speranţă, spaţiul care păstra o parte din lucrurile despre care era interzis să se

vorbească, spaţiul a ceea ce nu poate fi numit sau spus, acolo unde se dădea cuvântul celor ce nu-l aveau. Oare, în lumea noastră îndopată, saturată de informaţii, de spectacole, de *showbiz*, de distracţii de tot soiul, mai credem suficient în teatru pentru a şti că a-l regăsi înseamnă a împărtăşi toate acestea, înseamnă a pleca la descoperirea, în noi şi împreună cu toţi, a ceea ce ne lipseşte? Există astăzi în Europa noastră liberală – de câţiva ani încoace simt asta din ce în ce mai mult – un mod de a merge la teatru banalizat, condescendent, obosit, sătul de la început. Un teatru de artă este de negândit fără setea celor ce vin la teatru. Trebuie să regăsim în societatea noastră, în perspectivele noastre, în mizele şi respiraţia noastră ceva care să facă teatrul absolut indispensabil, nu numai ca loc de plăcere, de descoperiri, de reflecţie, de elucidare, de contradicţie, ci, mai mult decât atât, ca loc de vis şi utopie necesare.

Teatrul de artă şi instituţia teatrală în lumea spre care ne îndreptăm, care a pierdut aproape orice fel de certitudine asupra a ceea ce a construit-o şi care e într-o mare nesiguranţă cu privire la ceea ce o va construi mâine – sau care poate o va distruge – teatrul îşi are mai mult ca oricând locul său. Dar oare se ştie? Se doreşte? Structurile teatrului public şi ale descentralizării au fost instalate în Franţa după cel de al Doilea Război Mondial şi rămân cuceriri indiscutabile. Ele au fost răspunsuri adevărate la aşteptările tuturor mişcărilor asociative, populare, care au visat, în momentul Frontului Popular, la un acces real, concret pentru toţi la cultură, la cunoaşterea marilor opere din trecut şi a celor moderne din patrimoniul universal. Dar mai corespund ele astăzi aşteptărilor şi dorinţelor spectatorilor potenţiali? Nu sunt sigur. Cât despre teatrul privat, mi-e teamă că rămâne incorigibil. Recent şi în mare cu aceleaşi date prealabile ca acelea ale lui Felix Ascot, directorul teatrului parizian Hebertot, am imaginat integrarea unui teatru de artă în economia privată. Dar teatrul privat este, în mod organic, prea legat de bani; el nu are şi nu poate să aibă o altă finalitate decât reţeta şi consensurile gregare care îl acompaniază adesea. Din momentul în care pretinde să aleagă riscul, inovaţia, din momentul în care acceptă diviziunea posibilă a publicului şi preferă eşecul compromisului – eşec al nerentabilităţii imediate, ce se dovedeşte până la urmă relativ teatrul de artă este un teatru în pierdere. Din acest punct de vedere, e tulburător să vezi cum acordă statul din ce în ce mai multă importanţă volumului, părţii cantitative a

succesului, şi din ce în ce mai puţină îndrăznelii, inovaţiei, deschiderilor şi riscurilor unei adevărate politici de repertoriu şi de creaţie. Am crezut, la Eliberare, că puteam pune între teatrul de artă şi teatrul popular un semn algebric de egalitate. Nu mai este adevărat. Statul a redevenit un mecena ca oricare altul, un mecena care nu glumeşte şi care are, şi el, gânduri ascunse pe termen mai mult sau mai puţin scurt: intenţii electorale, politice, economice. Teatrul costă, el trebuie să aducă un câştig. Teatrele noastre publice s-au degradat punându-se prea mult în serviciul utilitar, funcţional al politicilor, oricare ar fi ele. Dar astăzi, după prea multă angajare a teatrului subvenţionat în social şi ideologic, asistăm la un soi de angelism, de tensiune, către o formulă chimică pură, într-o Europă mondenă, zen, tolstoiană, care propune pe o hârtie lucioasă de lux un „elitism pentru câţiva" şi deloc „pentru toţi". Cum să scăpăm de o programare comercială, oportunistă, de sezon, marcată de pasiunile de circumstanţă şi de ecouri ale unor triumfuri importate de urgenţă din alte capitale ale lumii, de la Broadway la Berlin, de la Londra la Tokyo sau Sankt Petersburg?

De ce să mai facem teatru în aceste condiţii? Spun „să facem", şi nu „să programăm". De ce şi pentru cine? Cu cine, unde şi cum? Dacă nu găsim răspunsuri adevărate la aceste întrebări, nu trebuie să continuăm, chiar dacă avem o lungă practică şi o anume audienţă publică. Trebuie, de asemenea, să-i punem întrebări spectatorului: „De ce vii la teatru? Din obişnuinţă? Din reflex cultural? Pentru a întreţine o curiozitate? Sau din alte motive fundamentale? Teatrul te ajută să trăieşti, să regândeşti lumea, să o închipui sau să duci o luptă anume pentru un anume tip de valori care ţi se par importante în domeniul justiţiei, al adevărului, al libertăţii, al unei atenţii reînnoite către alţii şi către tine?" Şi, chiar dacă nu ştii să răspunzi, să mergi totuşi la teatru. Vom învăţa împreună să punem alte întrebări valabile: „Ce facem împreună aici? Din ce sunt visele noastre? Ce ne-a reunit în această seară? Care ar putea fi depăşirea firească a acestei reprezentaţii şi cum am putea s-o folosim în viaţa cotidiană?" De fiecare dată când asemenea întrebări nu sunt puse la teatru, mi se pare că acesta este în pericol să devină insignifiant, venal şi să intre în derizoriu.

Un ultim optimism

Dacă teatrul este un loc de aşteptări, de contradicţii, de îndoieli şi de rătăciri, câteodată de suferinţe, el este, de asemenea, un loc de

speranţe, de depăşiri posibile. Mă simt foarte cehovian şi ştim cât de departe împingea Cehov scepticismul medicului, absenţa iluziilor, „datoria de indiferenţă" a scriitorului. Dar, când se proiecta dincolo de epoca sa, credea cu adevărat în posibilitatea unei lumi mai bune. Teatrul nu se poate lipsi cu totul de această credinţă, chiar dacă nu poate merge până la capătul teribilului bilanţ a tuturor motivelor pentru care condiţia omului să apară mizerabilă, enigmatică, fără să păstreze ceva dintr-o transcendenţă ascunsă. Simplul fapt de a înfrunta, de a îndrăzni să înfrunte întregul adevăr al omului în lume îndeamnă la un soi de ultim optimism. Putem spune asta despre tragicii greci, despre Shakespeare, despre Beckett. Ideea unui teatru complet negativ nu este posibilă. Chiar şi personajul cel mai deplorabil, situaţia cea mai dezastruoasă îşi păstrează partea lor de umanitate. Ele cer o privire, o punere în lumină care sunt în acelaşi timp cele ale umorului – această stranie capacitate de detaşare graţie râsului sau a surâsului – şi cele ale compasiunii, această nu mai puţin stranie capacitate de a recunoaşte ceea ce, acolo, înăuntru, este încă sau deja ceva din „noi", un „noi" pe care trebuie să îl acceptăm şi pe care trebuie să îl depăşim.

Meşteşugar sau artist?

Înclin să cred că trebuie, în orice caz, să fii mai întâi meşteşugar. Căci, doar atunci când eşti cât mai meşteşugar posibil, cu alte cuvinte cât mai modest posibil, cât mai legat de această serie de nenumărate mici decizii, de mici gesturi ale practicii teatrale de fiecare zi, ca de pildă realizarea unui obiect sau alegerea unui ecleraj, a unui sunet de calitate etc., sau pentru actor, repetarea unui gest sau a unei deplasări, pe scurt, doar în stăpânirea treptată a acestei partituri meticuloase, obsedante de meşteşugar, numai atunci arta are şanse să se producă. Oare probitatea cercetării, a atenţiei faţă de ceilalţi, faţă de de trăsăturile, de singularităţile lor şi ale artei, care e necesară pentru a le reuni, nu merge puţin mai departe de meşteşug, dacă acest cuvânt nu desemnează, în orice caz, mai mult decât ştiinţa de a face şi desface? Oare privirea adusă de regie nu merge către ceva care ar semăna cu o viziune şi, fără voie, fără să ştim cu adevărat, dincolo de opere, de genuri, epoca unei practici ar putea apărea o identitate de scriitură, o continuitate de gândire şi de sensibilitate, un fel de a reinventa lumea? Să fiu cinstit, preţuiesc prea mult actul de a pune în scenă pentru a mă preface că mă resemnez ca el să fie doar un act de execuţie şi de

interpretare. O spun cu modestie, dar fără să mă îndoiesc cu adevărat. Cred că acest act poate lăsa loc pentru apariţia unei identităţi unice, care nu va fi concurentă cu textul autorului, nici cu arta actorului, dar care ar fi ca o punere în perspectivă privilegiată, revelatorul necesar, depăşirea obligatorie într-o unitate în fine dobândită, prin contribuţia fiecăruia. Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de modestia asumată cu prea multă bunăvoinţă. Dar şi mai puţin trebuie să ne lăsăm intimidaţi de un anume tip de megalomanie autoproclamată şi tiranică, ce acompaniază adesea exerciţiul regiei, de când aceasta deţine toată puterea în teatru.

Reîntoarcerea la text

Multă vreme, eu, care sunt atât de îndatorat cinematografului, care aveam obiceiul să spun că am făcut teatru cu memoria mea, cu dorinţa de cinema şi cu bruma mea de teatru, recunosc de acum că prima mea motivaţie este cea a cititorului, că mişcarea firească merge de la carte la scenă şi că textul generează în teatru imaginea, şi nu invers. Nu putem vorbi despre scriitură scenică decât ca răspuns la o scriitură care e mai întâi textuală.

Dacă plasez textul la originea actului teatral nu este pentru că mi-aş fi făcut o religie din scris, încă şi mai puţin pentru a scuza abandonul, amânând reîntoarcerea în propria mea practică. Este pentru că scrisul e tot ce ne-a mai rămas ca şansă de a ne înţelege. Societatea actuală este divizată, atât de contrastantă, parcursurile unora şi ale altora împrumută drumuri, istorii şi perspective atât de diferite, încât la apariţia unei aventuri teatrale, fie cea a unui loc, a unei companii sau a unei şcoli care ar trebui să „meargă cu ea", sau aceea mai precisă, mai conjuncturală, a unui spectacol, lectura textelor, cercetarea lor onestă, obstinată, meticuloasă este singurul spaţiu comun. Aici se pot înscrie şi depăşi toate diferenţele, toate contradicţiile. Acceptate şi recunoscute, ele multiplică virtualităţile textului. Negate sau aşa-zis „instrumentalizate" de regizor, ele nu vor întârzia să revină la suprafaţă, în practică, sub forma unei refulări tenace, ameninţătoare. Textul constituie, aşadar, de la început singura platformă comună a unei echipe de teatru. Acest text este cel mai adesea o operă scrisă şi gândită pentru reprezentaţie, dar poate fi şi altceva, de exemplu un poem, o povestire, un reportaj, un cântec. Este o cucerire a teatrului contemporan faptul că face teatru din ceva ce nu a fost scris pentru scenă, din ceva ce părea, la origine, că aparţine mai

degrabă muzicii, artelor plastice, dansului, circului, cercetării ştiinţifice, tehnologiilor avansate… Le revine, deci, şi de astă dată scenelor noastre datoria să fie destul de deschise pentru a nu condamna, în numele unei concepţii prea „esenţialiste", prea rigide a unei teatrului, niciuna dintre aceste forme. Ar trebui să existe în ideea însăşi de teatru de artă ceva care nu e nici partizan, nici fanatic, care nu excomunică şi care ascultă cu atenţie, curiozitate şi simpatie tot ce vine din altă zonă şi nu încetează să ne facă să ne intersectăm, să ne încrucişăm, să ne deplaseze limitele şi, aşa cum se întâmplă cu orice recunoaştem ca adevărat, să îl recunoaştem şi să îl adoptăm.

Cuvinte culese de Evelyne Ertel

Stéphane Braunschweig[25]

Teatrul de artă: *o condiţie necesară pentru arta teatrului*

Nu suntem artişti tot timpul

De ce se vorbeşte numai despre teatru de artă, şi nu şi despre pictură de artă sau despre muzică de artă? Cum se face că putem, în anumite epoci ale istoriei, să avem nevoie de această precizare, când, de fapt, nimeni nu contestă faptul că teatrul ar fi o artă? Poate pentru că atunci când facem un spectacol nu facem întotdeauna artă.

Cred că în spectacolele mele există unele momente în care ajung la ceva artistic şi altele în care rămân într-un *savoir-faire* al meseriei. Există, câteodată, unele scene care mă cam plictisesc, dar ele sunt ca nişte verigi care permit să se ajungă la momentul de efervescenţă ce va veni în scena următoare. Trebuie trecut pe aici, altfel, această efervescenţă nu va mai avea sens. Regizorul, actorii nu sunt artişti tot timpul, ci doar în anumite momente.

Pentru mine, teatrul de artă este condiţia posibilităţii ca aceste momente să se producă; este, înainte de toate, o exigenţă: şi dacă în orice teatru de artă există o revendicare de la exigenţă, există, de asemenea, o exigenţă a unui anume meşteşug, iar acest meşteşug este cel ce permite clipele de artă.

Nu există, poate, niciun artist de teatru mai mare ca Grüber, dar spectacolele sale oferă rareori două ore de strălucire intensă: fulgerarea durează câteodată cinci minute, dar simt cinci minute atât

---

[25] Regizor de teatru şi de operă, fost director al Teatrului Naţional din Strasbourg şi al Şcolii TNS (2001-2008). Din 2008, director al Teatrului Naţional de la Colline, Paris.

de tulburătoare, încât îţi vei aminti de ele toată viaţa, chiar dacă el nu a „tratat" ce era între aceste sclipiri – asta nu-l interesează. Frumuseţea spectacolului are preţul acestei eterogenităţi.

Teatrul de artă este legat adesea de ideea unei purităţi artistice, de ideea unui spectacol care ar fi în întregime artistic sau al unei comunităţi care ar fi fondată pe o puritate artistică. Manifestele pe care le cunoaştem merg câteodată până la purism. Nu sunt un idealist, nu lucrez în raport cu un spectacol ideal sau chiar în raport cu un ideal de lucru. Cred că oamenii care fac teatru împreună îl fac din motive cu totul diferite: ceea ce e în joc în teatru este un mănunchi de dorinţe şi de atitudini faţă de lume, care sunt cu toate diferite, fiecare în consonanţă cu un itinerar unic. Ceea ce le dă unitate este textul şi eu încerc să găsesc punctul de întâlnire cel mai potrivit între ce spune textul, ce am eu de spus şi dorinţele, imaginarul celor prezenţi.

Teatrul de artă, un „sas" salvator

Din cauza asta nu mă văd ca fiind un intermediar, un *passeur*" – dacă ar fi cazul, aş dori să fac auzite toate textele pe care le găsesc frumoase; or, ştiu că există enorm de multe texte pe care nu le voi monta niciodată pentru că atunci când le citesc, ele nu îmi permit să îmi redefinesc gestul; regizorul nu este, desigur, un autor, dar el este, ca şi actorul, un interpret creator care trebuie să regăsească de fiecare dată necesitatea demersului său.

Mai precis, teatrul de artă este poate acest spaţiu care îi permite teatrului să se interogheze la nesfârşit asupra relaţiei sale cu publicul (de unde legătura consubstanţială dintre teatrul public şi teatrul de artă), să analizeze necesitatea acestei relaţii, să pună problema propriului său gest, care constă în a face nişte actori să urce pe o scenă, în faţa altor oameni; acest gest propriu oricărui teatru, dar a cărui repunere în discuţie este, de fiecare dată, cerută imperios doar de teatrul de artă. Momentele de artă despre care vorbeam sunt imposibile fără această interogare, o interogare care traversează secolul. Poate de aceea, deşi teatrul de artă a existat în mai multe locuri bine determinate – Vieux-Colombier, unde ne găsim acum, Teatrul Artistic din Moscova – nu se vorbeşte niciodată despre teatrele de artă; căci, chiar dacă arta lui Copeau nu este aceeaşi cu arta lui Stanislavski, nu există, în ciuda diferenţelor, decât un singur teatru de artă, care ne interesează şi astăzi: îl văd ca pe un „sas", un spaţiu intermediar care permite să se nască arta teatrului.

Teatrul nu se autojustifică

Ca spectator, nu aştept de la teatru să mă convingă de autenticitatea sa, ci de necesitatea sa. Un spectacol care nu poate da socoteală asupra necesităţii sale subiective şi obiective, un spectacol care nu-şi afirmă gestul mi se pare inutil, mă plictiseşte. Un spectacol care-şi poartă gestul este cel care ştie să dea un sens ideii înseşi de a reprezenta pe scenă ceva în faţa unor oameni; este, aşadar, un spectacol care-şi cheamă publicul, care, punând în discuţie chiar actul reprezentaţiei, lasă un spaţiu alb pentru public.

Teatrul, oricât de artistic ar fi el, nu mi se pare autojustificat, nici mersul la teatru nu mi se pare natural – este poate ceea ce mă diferenţiază de generaţia precedentă de regizori. Nu pot să fac un spectacol fără să mă întreb de ce fac teatru, iar un spectacol care nu-şi pune această întrebare – sau care o rezolvă prea repede, în cazul unui teatru mai mult sau mai puţin militant – mă plictiseşte. Nu este vorba să producem un metalimbaj, ci să nu luăm ca pe un dat faptul că poetul e poet, că regizorul e artist.

La începutul activităţii mele de regizor aveam obiceiul să mă întreb prin ce anume un text, un spectacol puteau să ne ajute

A A

să trăim. Îmi pun mereu această întrebare, dar, pentru ca ea să rămână activă, nu trebuie să o stingem cu un răspuns prea prompt: nici inutilitatea, nici utilitatea teatrului nu pot să-i servească drept justificare definitivă.

Teatrul de artă are nevoie de durată

Dacă meditează în permanenţă la relaţia sa cu exteriorul, mai exact cu marginile sale, cu limitele şi posibilităţile sale, teatrul de artă are nevoie de timp. Căci această întrebare traversează câteodată spectacolele de la un capăt la altul, uneori pe furiş, alteori în răspunsul pe care un spectacol îl dă altui spectacol; e dificil să ne punem această întrebare fără să ne bazăm pe un repertoriu care cere neapărat o durată ca să se dezvolte şi fără un anume tip de raport cu publicul care se construieşte, şi el, în timp. Ceea ce uită logica de producţie care domină din anii ’80 – o producţie se închide şi o alta urmează, fără niciun raport, fără nicio continuitate între ele, fiecare spectacol e văzut numai în prezentul său. Din fericire, mai există astăzi un anumit număr de oameni care se gândesc mai degrabă la o logică de producţie (este o parte atât de importantă a meşteşugului teatral), în care un spectacol

se îmbină cu cel precedent şi lasă loc pentru cel ce va urma…

Din cauza asta, pentru mine, un teatru de artă nu poate fi un ideal de teatru, niciun drapel, ci un spaţiu în care devine posibil să se facă artă, în mod intermitent, fulgurant, un spaţiu deschis, în care nu se pariază dinainte pe rezultat. Un spaţiu care a fost adesea legat de nişte locuri, dar care e tot atât de legat de rezultat. Nu trebuie, cred, să-l revendicăm în mod polemic, ci să afirmăm că avem nevoie de el pentru a lucra.

A se înscrie într-o istorie

Am avut întotdeauna nevoie de puncte de reper, de a dialoga pe plan artistic cu demersuri din trecut sau din prezent – merg mult la teatru şi nu cred că gestul de a pune în scenă poate să fie absolut subiectiv, personal, străin de o istorie. Îmi amintesc de o repetiţie cu unul dintre primele mele spectacole la Genevilliers, cu un grup de actori aproape toţi ieşiţi, ca şi mine, din şcoala lui Vitez; dintr-odată mi s-a părut evident că prezenţa noastră în acel loc, venind de unde veneam, nu era deloc o întâmplare… Chiar dacă am învăţat mult de la Vitez, repertoriul pe care lucrez este mai aproape de cel al lui Sobei, ca şi, poate, un anume fel de a spune ce am de spus: am fost marcat de un teatru care nu prea trişează cu politica, care scârţâie în locul unde politicul e problematic…

Ca regizor, am impresia că am ajuns la un moment în care anumite istorii ce erau paralele – Vitez, Sobei, Vincent şi echipa lui de la Teatrul Naţional din Strasbourg – pot să se întâlnească. Ca şi cum noi eram acolo pentru a reînnoda firele şi a face din ele un teatru puţin diferit de al celor care ne-au precedat, dar pe care îi admitem ca referinţă istorică. Pentru mine era indispensabil să mă raportez la această generaţie şi la ceea ce ea a definit ca artă a regiei, chiar la contradicţiile sale. Regizorii pe care Sobei i-a apărat şi i-a iubit – de exemplu Chereau, Grüber.

Bayen, Wilson – sunt mai degrabă poeţi, oameni care exprimă în spectacolele lor o puternică subiectivitate, în vreme ce el se apropie mai mult de practica teatrală a lui Vincent…

A nu lăsa estetica să „mănânce" sensul

La începutul anilor ’80, când am început să vreau să fac regie, existau, în mare, două căi în teatru: calea unei reîntoarceri către naturalism, către ceva destul de convenţional şi, alături, cea a unor

estetici minimaliste, postmoderne – mari maşini în marile teatre şi, paralel, în micile teatre ca acela de la Bastilia, spectacole în care se făurea ideea unui joc minimalist sau a unui *non-joc*. Vitez nu aparţinea nici uneia din aceste tabere; conducând, în acelaşi timp, un teatru naţional, era într-o situaţie delicată faţă de cele două tendinţe dominante.

Naturalismul nu mi-a plăcut niciodată: unificarea stilistică produsă prin imagini în care jocul naturalist antrenează în acelaşi timp unificarea sensului, aplatizarea contradicţiilor etc… Eram, de asemenea, contra minimalismului, dar cu mai multe nuanţe: am fost întotdeauna de părere că în spectacolele minimaliste existau căutări formale interesante. Prezenţa actorului, care nu mai e un actor care joacă, ci, ca s-o spun foarte sumar, un actor care „este aici", m-a atras, fără îndoială, şi chiar m-a influenţat; am fost tulburat de adevărul, câteodată de justeţea acestui act teatral. Totuşi, nu m-am considerat niciodată minimalist: găsesc că minimalismul operează o închidere ideologică; în fond, revenim la aceeaşi problemă ca şi cu naturalismul; dacă plonjăm într-o estetică determinată, ea „mănâncă" sensul – ceea ce nu înseamnă că nu am o estetică, dar, dacă aş vrea s-o definesc, aş descrie-o ca pe o estetică relativ antiestetică în sensul tradiţional al cuvântului, ca pe o manieră de a nu înghiţi sensul în imagini sau într-un joc în care nimic nu mai e viu. Iată, după părerea mea, problema ultimelor spectacole ale lui Bob Wilson.

De la primele mele spectacole am simţit această tensiune: iubeam teatralitatea, jocul (problema care mi-o puneau aceste spectacole minimaliste era că găseam prea puţină plăcere în teatru), dar, în acelaşi timp, voiam să merg către acel punct din spectacol în care această teatralitate eşuează sau poate se epuizează. Toate spectacolele mele s-au construit în raport cu acest punct al epuizării jocului teatral. Este poate influenţa acestui teatru minimalist, adică a unui teatru epuizat dinainte, un teatru în care nu există o posibilitate de joc, în care teatrul eşuează pe malul realităţii fără să poată să-şi însuşească libertatea. Asta nu am găsit niciodată în spectacolele lui Vitez, unde exista întotdeauna o rezervă de teatru şi o credinţă absolută în joc.

A povesti istorii nu e un scop în sine

Am reţinut din şcoala sa un lucru fundamental: întotdeauna trebuie să spunem povestea, fabula; regia are dreptul să deturneze

textul doar dacă o recunoaşte în mod deschis. Putem avea un gest care nu e ilustrativ, suprapus textului, cu condiţia să fie clar: nu e vorba să facem ca textul să zică ceea ce el, de fapt, nu spune, trebuie arătat că ceea ce spectacolul spune nu este neapărat identic sau identificabil cu ceea ce spune textul – ceea ce presupune un raport simplu cu fabula, a reuşi să povestim istoria în toate desfăşurările sale; în orice caz, este o bază aproape obligatorie pentru teatrul popular, pentru teatrul public.

Acestea fiind spuse, a povesti istorii nu este pentru mine un scop, ci, mai degrabă, o condiţie a unei posibilităţi de a spune altceva. Dacă vrem să povestim istorii, putem scrie romane. Ceea ce mă interesează în teatru este să ajung la punctul în care istoriile nu reuşesc să ia în seamă realul. Dacă vedem fabula ca pe o metaforă care vorbeşte despre real, ca pe o istorie ce ne ţine un discurs despre lume, ea nu mă interesează. Cred că tocmai aici poate teatrul să ne spună ceva despre real, în momentul când o fabulă nu reuşeşte să povestească realul, în această breşă unde se confruntă cu propriile sale limite, care sunt limitele ficţiunii, în epuizarea propriului său joc.

Cuvinte culese de A nne-Françoise Benhamou

Yannis Kokkos[26]

Căutaţi teatrul de artă pretutindeni

Dacă mă refer la Antoine Vitez, căci în 1983, el a fost cel care a afirmat necesitatea „reîntoarcerii la teatrul de artă”, aş spune că, în ciuda faptului că această luare de poziţie a avut, desigur, o mare importanţă pentru discursul şi viaţa teatrală, în fond, el nu a încetat să facă teatru de artă niciodată după debut. Vitez a recurs la această terminologie la un moment foarte clar, din motive care ar putea fi clarificate, dar, în realitate, mi se pare că practica sa nu s-a schimbat cu nimic. Ea a rămas aceeaşi, cu aceleaşi preocupări de repertoriu şi de forme novatoare. S-a dezvoltat în timp, cu variaţii datorate epocii şi propriilor sale schimbări, dar, într-un anume fel, Vitez nu s-a îndepărtat niciodată de teatrul de artă.

Această ipoteză care poate surprinde se explică prin definiţia foarte largă pe care i-o dau eu însumi termenului. Nu pot nici să-l izolez, nici să-l plasez pe scara unei ierarhii de curente şi de valori, pe care ar ocupa un loc foarte precis. Sentimentul meu este că nu trebuie

---

[26] Scenograf, regizor de teatru şi de operă.

să compartimentăm teatrul de artă, căci putem să-l găsim peste tot, într-un teatru trivial sau într-un teatru nobil, în „teatrul sacru" sau în „teatrul brut", pentru a împrumuta aceşti termeni de la Peter Brook. Nu putem exclude din această categorie nimic *a priori*, căci, pentru mine, teatrul de artă există de îndată ce îl recunoaştem într-un proiect şi în spectacolele care îşi trag din el o anume manieră personală de a avansa răspunsurile, să spunem artistice, răspunsuri care sunt legate de o estetică, dar şi de o etică şi o filosofie personale.

Nu pot şi nu-mi place să stabilesc ierarhii. Recunosc utilitatea analizei momentului istoric şi a abordării a ceea ce am numit la acea vreme, în mod explicit, teatru de artă, teatru care s-a distins atunci de un alt teatru, care l-a precedat şi de care voia să se disocieze. Recunosc, de asemenea, cum a făcut-o şi Vitez, că există anumite situaţii foarte precise, când putem să invocăm termenul pentru a porni lupta împotriva situaţiei prezente. Dar, în mod fundamental, îmi este imposibil să-l separ de această viziune globală care îmi aparţine: *există întotdeauna un teatru de artd acolo unde există arta teatrului*. Din cauza asta am impresia că îl regăsesc la fel de bine într-un mare spectacol al trupei Bread and Puppet din anii '60, când Peter Schumann îşi desfăşura în toată amploarea, cu o forţă uimitoare, imensele marionete care ne-au investit imaginarul, ca şi într-un spectacol de Patrice Chereau sau de Klaus Michael Grüber. Sau, şi mai departe, îmi este imposibil să nu recunosc arta teatrului în spectacolele susţinute de Berliner Ensemble. Pentru mine, există o artă a teatrului acolo unde recunosc voinţa de a vorbi despre ce este esenţial în viaţa oamenilor, divertismentul fiind inclus, cu ajutorul tuturor resurselor de care dispunem în teatru şi aceasta, pe fundalul unei conştiinţe superioare a ceea ce dorim să transmitem. Identific întotdeauna teatrul de artă cu expresia unei conştiinţe estetice capabile să facă apel şi să comunice cu toate mijloacele teatrale reunite. Un regizor ca Strehler îmi întăreşte această convingere. Putem spune oare că Strehler a făcut teatru de artă numai într-un anumit moment? Aş zice că nu, căci căutarea a animat întregul său parcurs, o recunoaştem în alegerea textelor, în trecerea de la căutările iniţiale, realiste, la o dimensiune mai poetică a spectacolului… Dar toate aceste mutaţii aparţin unui proiect personal niciodată dezminţit. Aş spune că teatrul de artă se afirmă la un artist de-a lungul întregului său parcurs, căci este vorba de o căutare aproape obsesivă, care se desfăşoară în

timp şi îi formează personalitatea

A, f, creatoare. Îmi aduc aminte că Antoine Vitez, cu puţin timp înainte de a muri, mi-a citit o listă de piese pe care voia să le monteze… unele erau deja montate, dar el ţinea la el acest *memento* de care se agăţa de treizeci de ani. În realitate, lista sa a rămas neschimbată de la început. Ea l-a acompaniat în tot acest timp.

Orice produs teatral este întotdeauna rezultatul unei creaţii impure. Asta nu mă deranjează. Dimpotrivă, ceea ce nu suport este, de pildă, dorinţa unui scenograf de a-şi imagina decorul ca pe o capodoperă făurită de un meşter, fără să se sinchisească de ansamblu, sau performanţa izolată, oricât de strălucitoare ar fi ea, a unui actor sau tratarea autonomă a eclerajului sau a sunetului. Când partenerii încearcă să afirme prea mult dimensiunea artistică a propriei lor intervenţii, ei împiedică formarea ansamblului şi îi bruiază unitatea.

Pentru mine, arta teatrului îşi exersează întreaga putere când mă găsesc în sală şi când uit că acest spectacol a fost făcut de nişte oameni. Numai atunci *uit şi de mine* şi îmi însuşesc viziunea propusă, ca, de exemplu, extraordinara *Livadă cu vişini* a lui Zadek, prezentată în Franţa în 1997. Zadek îşi foloseşte lectura intimă, graţie unui înalt profesionalism, dar fără să se facă prezent în mod explicit, masiv. Iată un produs care atinge culmile artei teatrale aproape fără să-şi afişeze semnătura, iar perfecţiunea sa rezultă din invizibilitatea realizatorilor. Dovadă de mare artă. Semnătura este inclusă în această operă rotundă, o adevărată sferă, deschisă spre exterior şi care devine spectacol.

Dacă luăm exemplul lui Brook, simt confirmarea versiunii pe care am avansat-o despre teatrul de artă. Aparent, el nu declară că i-ar aparţine teatrului de artă, dar, la el, caracterul imperfect, indefinit se realizează cu atâta măiestrie, încât, în cele din urmă, este, de asemenea, vorba de artă. Chiar dacă, sub aparenţa libertăţii, intervine hazardul, eu ştiu în ce măsură el este prevăzut, distribuit, dominat şi asta cu tot atâta grijă ca în spectacolele legate în mod explicit de teatrul de artă. La Brook recunoaştem arta, chiar dacă nu este vorba, desigur, de artă în sensul clasic.

Această observaţie mă face să remarc, de asemenea, că teatrul de artă este refractar la orice academism. Dacă este într-adevăr de artă, el se revoltă întotdeauna împotriva reproducerii formelor, puţin contează dacă ele sunt vechi sau moderne. Trebuie să ne temem, de asemenea, de aceste două capcane, căci academismul avangardei

ameninţă în egală măsură ca academismul tradiţiei. Ele nu sunt, niciuna, nici alta, decât simulacre de artă.

Pentru mine, teatrul de artă se afirmă ca atare numai când ansamblul mijloacelor puse la lucru se împlineşte graţie actorilor. Într-un spectacol recent în care se căuta să se pună în relaţie tragedia antică a femeilor din Troia cu actualitatea, aş spune că, dincolo de importanţa proiectului dramaturgie, scenografic, sentimentul că arta lipseşte provenea tocmai din lipsa acestei exaltări pe care doar actorii, prin calitatea jocului lor, pot să o creeze. Ei rămân întotdeauna centrul teatrului, şi, mai mult decât atât, dacă acesta şi-a propus să facă din artă orizontul său.

Nu am practicat niciodată o scenografie dependentă prea mult de o estetică realistă, încărcată de accesorii, descriptivă. Am preferat să recurg la elemente plastice care produc nu numai efecte de recunoaştere, ci şi şocuri poetice, apte să aprindă imaginaţia. Bineînţeles, am tendinţa să asimilez această abordare cu arta teatrului, dar, câteodată, când o scenografie realistă dă fiori, perturbă, tulbură, îmi este imposibil să nu recunosc dimensiunea sa artistică. Vitalitatea din interiorul unui spectacol legitimează această apreciere. La fel se petrece şi în cazul anumitor spectacole germane care cultivă agresiunea faţă de ceea ce ei asimilează culturii, faţă de un om redus la o paiaţă, faţă de frumosul calificat drept desuet… şi, totuşi, în ciuda dragostei ce o am pentru puritatea lui Grüber, artist radical opus acestei căi, pot câteodată să recunosc arta teatrului de partea adversarilor săi, de care el fuge. E paradoxal, dar când acest teatru agresiv se împlineşte cu adevărat, după logica sa, sfârşeşte prin a se afilia la artă. El se prezintă atunci ca rezultatul unei munci coerente, al unei echipe şi al unui scop. Totul se cântăreşte după măsura operei ca unitate specifică, exprimare reuşită a unei identităţi artistice afirmate.

Nu aş dori să asimilez teatrul de artă unui teatru care se adresează unei minorităţi de cunoscători. La începuturile sale în Franţa, aceasta a fost cazul lui Paul Fort sau al lui Lugné-Poe. Evident, aşa s-a întâmplat cu toate mişcările la începuturile lor, căci există întotdeauna persoane mai deschise, care sesizează rapid apariţia noului. Dar, în acelaşi timp, cred că teatrul de artă ar trebui să atingă, cel puţin în principiu, un public cât mai numeros. Dacă nu, cu atât mai rău… dar consider că el nu poate şi nu trebuie să fie gândit *a priori* pentru un cerc restrâns. Aceasta îl îndeamnă să urmărească realizarea

unui spectacol ca o sferă organică şi în acelaşi timp să-şi afirme căutarea lizibilităţii, invitaţie adresată spectatorilor interesaţi să se apropie de el şi să se bucure din plin. Dacă aş căuta un echivalent într-o altă artă, ar fi cinematograful lui Godard… *Dispreţul*, în special. Destinul său mi se pare exemplar pentru un cinematograf de artă, ca şi pentru tot ceea ce visez despre teatrul de artă.

Cuvinte culese de George Banu

REPERE

Inna Solovieva

Teatru pentru prima şi ultima dată

Căutând un nume pentru teatrul pe care îl va fonda împreună cu Nemirovici-Dancenko, Stanislavski a umplut o pagină întreagă din carnetul său cu posibile denumiri: *Accesibil pentru toţi*, *Uniune naţională*, *Teatrul Societăţii de Artdşi Literatură*, *Filarmonica moscovită*, *Teatrul ieftin*, *Pe baze noi*, *Accesibil*, *Nou*, *Experimental*, *Literar*, *Rus*…)

În listă există chiar şi *Teatru pentru prima şi ultima dată*.

Evident, nu se gândea în mod serios să propună aceste nume. Le-a notat, fie în glumă, fie din disperare: de ce niciun alt nume normal, obişnuit nu convenea proiectului lor? Ce poate fi mai natural decât să numeşti un teatru după locul unde este situat (Moscovit), după originea sau autoritatea sa tutelară

(Teatrul Societăţii de Artă şi Literatură sau Teatrul Filarmonic), după specificul său naţional (rus, cum există Comedia Franceză sau Deutsches Theater, fondat în 1883 la Berlin) sau tendinţa sa socială, după orientarea către un anume public (Accesibil pentru toţi, de Uniune Naţională sau Teatru Ieftin)?

Dar, iată, niciunul dintre numele propuse pentru noul teatru nu îi convine.

Nou ar putea merge.

Dar la Moscova există deja în Piaţa Teatrală un Teatru Nou, care este o secţiune a teatrului Malîi, constituită de tinerii din trupă. De fapt, *Nou* s-ar putea citi *încă unul*. În Enciclopedia Teatrului Rus găsim, în afară de Teatrul Nou, filială a teatrelor imperiale moscovite (1898-1907), un Teatru Nou deschis în 1901 la Sankt Petersburg, pe strada Iavorskaia, un teatru Nou Leton (1902-1905), un Teatru Nou la Riga (1908-1915), un Teatru Nou la Copenhaga (fondat în 1908), un Teatru Nou creat la Moscova în 1925 de elevii din ultimul an ai

Studioului de la Malîi, un Teatru Nou la Leningrad (1933, el se cheamă astăzi „Lensoviet"), un Teatru Nou fondat la Moscova (în anii '70, pe strada Prohodcikovo) etc.

E, într-adevăr, o problemă: ce nume s-ar putea da unui proiect cu adevărat nou, fără precedent în istorie, dar care, în acelaşi timp, nu e conceput ca o tentativă, ca un experiment de laborator (din cauza asta a fost înlăturat termenul „experimental")? Numele asupra căruia Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko cad de acord în ultima clipă nu este o găselniţă. Teatrul de Artă al lui Paul Fort şi-a deschis porţile la Paris în 1890, Théâtre de l'Oeuvre al lui Lugné-Poe, în 1893.

Ne putem pune întrebarea de ce au ales cuvântul „artă". A sluji arta nu era o recomandare strictă în programul lor. Adresându-se tinerei trupe, Stanislavski se exprimă în termeni pe care Paul Fort, admirator al lui Mallarmé, fără îndoială că nu i-ar fi aprobat: „Nu uitaţi că ne vom strădui să luminăm viaţa sumbră a clasei sărmane, să-i oferim momente fericite, estetice, risipind tenebrele în care e scufundată".

Putem, de asemenea, să ne întrebăm de ce nu au împrumutat de la Antoine sau de la Otto Brahm numele de Théâtre libre, Freie Biihne.

Nu cunosc o tipologie a denumirilor teatrelor de-a lungul secolelor. Ar fi interesant de văzut cum şi când anume teatrele care purtau numele unui loc (Hotel de Bourgogne sau Théâtre du Pont Neuf), al unui protector şi, mai târziu, al unui proprietar (Troupe de Monsieur sau Théâtre Korch), care se autodefineau cu panaş (Geloşi, Illustre Théâtre), care se defineau printr-un gen (Vaudeville) sau prin numele actorului principal (Théâtre Rejane, Teatrul Vera Komissarjevskaia), au ajuns să se definească prin scopul sau proiectul lor, pe care l-au plasat ca deviză pe frontispiciu. Viaţa, evoluţia teatrului au adus această noutate.

În URSS s-au făcut ani de zile conferinţe pe tema „Are oare lumea un început şi un sfârşit?" Conferenţiarul trebuia să demonstreze că sfârşitul lumii nu era deloc previzibil, din cauza lipsei de proiect iniţial al Creatorului şi a lipsei Creatorului. Dar acolo unde există un proiect iniţial şi o evoluţie, deznodământul este inevitabil. Se presupune că scopul va fi atins şi, dacă scopul a fost atins, se presupune că există un sfârşit [...].

Teatrul de Artă avea un proiect originar (dar am greşi, dacă am considera documentele de lucru şi discursurile legate de organizarea

lui o prezentare a acestui proiect). Teatrul de Artă s-a construit ca o formă ce lăsa să se întrevadă un sfârşit.

Am avut de pregătit pentru publicare manuscrisul notelor de regie ale lui Stanislavski pentru *Unchiul Vania* de Cehov, spectacole din 1899. Interesant este că acest caiet de regie este, poate, diferit de cel al regiei pentru *Pescăruşul*. Prima stagiune a *Teatrului artistic accesibil pentru toţi* s-a încheiat cu reprezentaţia *Pescăruşului* pe 28 februarie 1899. A doua zi, puteam citi într-un ziar că „s-a produs un fapt fără precedent în istoria teatrului rus, un teatru a jucat cu sala plină, fără întrerupere pe tot parcursul stagiunii, având trei sau patru piese în repertoriu". Dacă directorii Teatrului de Artă ar fi fost mai scrupuloşi, ar fi cerut o rectificare binevoitoarei redacţii de la *Les Nouvelles du jour*. Repertoriul cuprindea aproape de trei ori mai multe piese şi succesul formulelor din primele luni ce au urmat după deschidere a pălit uneori în mod dezastruos, după cum dovedesc rapoartele Teatrului tipărite pentru primul an de funcţionare. Numai două piese s-au jucat cu sala plină (au fost adăugate la parter rânduri de scaune, s-au vândut locuri în fosa orchestrei etc.): e vorba, bineînţeles, de *Ţarul Fiodor Ivanovici*[27] şi de *Pescăruşul*. Dar cum aceste spectacole au fost bine jucate, ar fi fost ridicol să se ceară o rectificare. În fond, articolul „Bilanţuri ale stagiunii" este just. Ele au creat „publicul lor". Ceea ce au realizat este, într-adevăr, „fără precedent".

În scrisoarea în care Nemirovici-Dancenko îl informează pe Cehov despre emoţia stârnită în culise la premiera *Pescăruşului* („cineva a spus foarte bine că era ca la Sfintele Paşti. Ne îmbrăţişam, ne aruncam unul de gâtul altuia, toţi simţeau răsplata unui mare triumf al adevărului şi a unei munci cinstite"), după cuvintele „Sunt nespus de fericit", adaugă, în alineatul următor: „Să jucăm *Unchiul Vania*?"

Niciuna dintre cărţile despre Teatrul de Artă nu omite să descrie cum a fost cât pe ce să nu se monteze *Unchiul Vania*. În cazul în care comitetul pentru teatru şi literatură de la Malîi Teatr şi-ar fi formulat exigenţele faţă de autor într-o manieră mai corectă, Cehov nu ar fi găsit niciun pretext să le refuze actorilor de la acest teatru piesa pe care le-o promisese. Aceştia doreau foarte tare să o joace, mai ales că *Pescăruşul*

---

[27] Piesă de A.K. Tolstoi, care a avut premiera pe 14 octombrie 1898, în regia lui C. Stanislavski şi A. Sanine.

le plăcuse (în arhivele lui Stanislavski există o notă de N.A. Nikulina, care îi mulţumeşte pentru plăcerea pe care i-a făcut-o spectacolul; M.P. Cehov îi scrie fratelui său că la reprezentaţia de pe 4 februarie G.N. Fedotova a plâns şi a recunoscut că „a fost încântată de piesă"; cu aceeaşi ocazie, directorul teatrelor imperiale, V.A. Teliakovski, a notat: „Trebuie să fim atenţi la astfel de puneri în scenă şi să luăm ce ne convine").

Desigur, la Malîi înţelegeau că, printre noile spectacole ale stagiunii 1899-1900 (45 de titluri), ar fi fost mai bine să-l anunţe pe Cehov nu ca pe autorul piesei într-un act *Ursul*, ci ca pe autorul unei piese lungi. Dar înţelegeau, de asemenea, că asta nu schimba nimic. Nu ar fi produs nicio schimbare structurală în viaţa trupei, căci aceasta nu era structurată. Trupă de virtuozi ai repetiţiilor, ea rezista prin adaosuri. (Nemirovici-Dancenko vorbea de „repetiţie plină de virtuozitate a unor achiziţii").

Teatrul de Artă avea o idee călăuzitoare şi se construia ca o formă. Noţiunea de structură era în natura sa, de la origini. El avea un proiect şi avea în vedere o dezvoltare pe mai multe etape. Se născuse dintr-o conjunctură de idei, se formase şi se organizase în aşa fel încât să dobândească o formă desăvârşită.

Ideea directoare a regizorului a fost forţa organizatoare a fiecărui spectacol compus pentru prima dată pe scena rusă ca o unitate artistică. Dar „ideea directoare a regizorului" nu apărea numai în spectacolele lui Stanislavski sau Nemirovici-Dancenko, ea apărea, de asemenea, în modul în care ei îşi organizau demersul ale cărui sarcini erau repartizate pentru a construi un tot închegat.

În carnetele sale, Stanislavski revine la comparaţia între un pianist ce cântă o sonată şi un dirijor care dirijează o simfonie. Pianistul nu va deveni, desigur, un virtuoz: ascultaţi-l, de ce se grăbeşte oare atâta? Puţin îi pasă că nu a terminat momentul allegro: se grăbeşte să atace andante-le ca să-i dea, de asemenea, rasol. Dar sonata, ca totalitate, nu se va naşte decât din dragostea faţă de fiecare dintre părţile ei. Fiecare este un ansamblu viu. Şi doar la sfârşit, ca un miracol şi ca o consecinţă se produce integrarea părţilor într-un întreg. Dar dirijorul reuşeşte. Pentru că este un mare dirijor.

Nota lui Stanislavski poate fi descifrată: se ştie despre ce pianist anume este vorba şi despre ce dirijor. Dar merită osteneala să desluşim, de asemenea, ce se ascunde în spatele notei care priveşte

practica scenică şi modul de existenţă a acestui teatru.

Plenitudinea preţioasă a clipei, a clipei de viaţă asemenea clipei artistice, stă la baza esteticii Teatrului de Artă. Clipa este înţeleasă ca o parte din structură, cu obiectivul şi ramificaţiile sale. Ea aparţine ideii directoare, este integrată într-un sistem de relaţii şi e important să fie lăsată să se desfăşoare.

E o estetică pe care am putea-o numi antifaustiană: trebuie să ne ferim să cerem clipei să se oprească. Nu trebuie nici s-o oprim, nici s-o evităm în graba de a trece la următoarea. Căci, la fel ca în muzica ascultată de Stanislavski, trebuie să ştim să mergem până la ultima notă din allegro, apoi să ne mirăm de intrarea andantelui şi să înţelegem că momentul allegro e frumos, pentru că el a permis să aşteptăm şi să pregătim andante-le, scherzo-ul, acordurile finalului care luminează totul, fără să suprimăm nimic.

A simţi viaţa şi a o construi ca pe o formă muzicală nu simplifică nimic.

Pe vremea aceea, nimeni nu ştia dacă membrii Teatrului de Artă vor putea să trăiască mult timp în artă graţie „unei idei directoare", dar fondatorii au prevăzut un sfârşit. Deznodământul şi durata sunt înscrise prin definiţie în ideea directoare.

A…

Într-o scrisoare scrisă după prima stagiune, Nemirovici-Dancenko nu-şi acordă decât câţiva ani pentru a dezvolta ideea directoare: „Curând vom cădea în rutină". Rutina este existenţa fără „idee creatoare". Într-o epistolă compusă puţin mai târziu, el declară: „Nu am parcurs decât un sfert din drum! Ne-au mai rămas trei sferturi!" Drumul – viaţa în artă – este imaginat ca o formă în patru părţi. Va fi poate o viaţă în patru anotimpuri (ca o piesă în patru acte sau o simfonie în patru mişcări).

Momentul allegro din primul anotimp, care i-a smuls rezervatului Vladimir Ivanovici exclamaţia „Sunt nespus de fericit!", care răsuna din plin şi seducea în *Ţarul Fiodor*, pregătea cea de a doua parte, introdusă prin motivul plictisului, al greşelii şi al nefericirii. Se caută tonalitatea celui de al doilea moment şi se determină mijloacele potrivite. Într-o scrisoare către P. Boborîkin, Nemirovici-Dancenko citează două piese ruseşti care trebuia să marcheze stagiunea şi să

ducă la progresul regiei: *Moartea lui Ivan cel Groaznic*[28] şi *Unchiul Vania*. Printre piesele străine mergând în aceeaşi direcţie, el evocă *Henschel* de Hauptmann[29]. Stanislavski elaborează unul după altul planurile de regie ale acestor trei piese, în primele săptămâni care urmează după sfârşitul primei stagiuni. Dar nu numai asta explică tonalitatea lor comună. Pe 27 mai 1899, Stanislavski termină caietul de regie pentru *Unchiul Vania*. Ca de obicei, scrie data şi semnează. Apoi notează: „Şi viaţa în ea însăşi e stupidă şi plicticoasă" (de evidenţiat, o frază din Cehov). Un distins colaborator al Teatrului, descriind o altă activitate din cea de a doua stagiune (*Moartea lui Ivan cel Groaznic*), va vorbi despre „o idee directoare grea, apăsătoare ca un jug". Fără să cunoască notiţele din ciorna lui Stanislavski, el definea obiectul spectacolului ca o „viaţă sub jug". Ce se întâmplă când trăieşti încolţit, fără nicio ieşire şi sub ameninţare? Când trăieşti în fiecare zi faţă în faţă cu moartea, care e, sfidătoare, la lucru?

Cruzimea vieţii ca motiv a răsunat uşor în *Pescăruşul*, ca un suspin. În caietul de regie la *Unchiul Vania*, Stanislavski a făcut din el motivul principal.

Centenarul Teatrului de Artă din Moscova a fost celebrat prin apariţia unei lucrări în două volume. În primul volum, o sută de studii succinte despre o sută de spectacole. În cel de al doilea volum, la rubrica „nume" figurează aproape şase sute de articole. Se găseşte aici o documentaţie bogată despre turneele şi competenţa trupei în cei o sută de ani etc. Anatoli Smeliański, care a condus aceste lucrări (o muncă ce ne-a risipit adesea iluziile şi s-a dovedit epuizantă prin meticulozitatea sa inevitabilă), va fi, fără îndoială, de acord cu mine: materialele dezvăluie constrângeri neaşteptate în viaţa Teatrului de Artă şi poate nişte legi valabile pentru tot teatrul secolului XX.

Mai întâi aş sublinia un fapt puţin important, dar curios. Am considerat întotdeauna că un teatru născut dintr-o idee presupunea o stare interioară monolitică („teatru de companioni" este o expresie atât de răsuflată, că s-a derivat de la ea o formulă caustică, *terrarium* sau *vivariu* de companioni). Am crezut întotdeauna că o trupă

---

[28] Piesă de A.K.Tolstoi, care a avut premiera pe 29 septembrie 1899, în regia lui C. Stanislavski şi C.A. Sanin.

[29] Der Fuhrmann Henschel, care a avut premiera pe 5 octombrie 1899, în regia lui C. Stanislavski şi V. Lujski.

permanentă era o condiţie esenţială şi obligatorie. Or, lista membrilor trupei în cei o sută de ani, cu prezenţa lor în efectivele teatrului, arată contrariul. Anii cei mai strălucitori şi mai fecunzi au fost tocmai anii când trupa a fost mobilă şi instabilă. Chiar dacă nu îi numărăm pe artiştii care au părăsit Teatrul după prima stagiune (printre ei erau, de asemenea, elevi de ai lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko), chiar dacă nu ne oprim la plecarea celor cinci cofondatori (Meyerhold, Senin, Roxanova, Koşeverov, Munt), chiar dacă trecem peste plecarea lui Alice Koonen şi a Verei Baranovskaia, elevele favorite ale lui Stanislavski, realitatea rece a cifrelor arată că personalul Teatrului a fost în continuă mişcare. Şi, fie că au hrănit cu energia lor întreg terenul, fie că şi-au tras de aici energia pentru activitatea lor viitoare, ei au creat în acest spaţiu o vibraţie şi, prin prezenţa lor, l-au modificat în mod imperceptibil, dar esenţial.

Ar trebui studiate motivele trecerii prin Teatrul de Artă a unor personalităţi de talent atât de diferite ca Alia Nazimova, care va juca Hedda Gabler pe Broadway şi Salomé în cinema, Ida Rubinstein, artificială, extravagantă şi tragică, Boris Pronin, fondatorul entuziast al clubului de teatru înainte de războiul din 1914 şi înainte de Revoluţie, Stepan Kuzneţov, moştenitor al marilor comici ruşi, Marina Ladânina, viitoare vedetă a filmelor realist socialiste. Aceste date ne conduc la întrebarea cu privire la prezenţa unor „intruşi necesari". Să ne întrebăm ce au adus ei Teatrului.

Poate vom putea să înţelegem treptat, prin acest ocol, natura originară a *Teatrului pentru prima şi ultima dată*.

Aici s-a tins de la început către o totalitate, fără să fie ignorată şi fără să existe teama de diversitatea vieţii. Aici s-a încercat permanent să fie acceptată lumea cu incompatibilităţile ei, pe care să le armonizeze, nu pentru totdeauna, ci pentru o clipă, ştiind că armonia se va destrăma din nou şi că vor trebui noi eforturi pentru a o regăsi.

Teatrul de Artă (documentele o dovedesc) s-a constituit ca un model, poate nu ca un model al lumii, ci ca un model al Rusiei cu toate contradicţiile sale. În unele momente le-a fost teamă că arta lor ar avea o forţă magică. Desigur, dacă Rusia şi-ar pierde din strălucire, Teatrul de Artă ar păli, de asemenea, (într-o notă din 1916, Kacialov se întreabă cum să nu devii tern). Dar dacă lumea s-ar degrada deodată pentru că modelul nu-şi îndeplineşte sarcina? Stanislavski s-a chinuit şi s-a hrănit din iluzii, ajungând aproape de un impas: el nădăjduia să

oprească Primul Război Mondial făcând din bunul Rostanev din *Satul Stepancikovo* „un apărător al unui ideal”. Avea o intenţie asemănătoare începând regia la *Cain* de Byron în 1919: voia să oprească războiul fratricid prin acest spectacol. „Satul Stepancikovo, tragedia mea” – astfel intitula un capitol din prima versiune a volumului *Viaţa mea în artă*. Poate că nu era vorba numai să amintească aici că rolul lui Rostanev a fost încredinţat până la urmă unui alt interpret, ci, mai ales, să recunoască inaccesibilitatea radicală a scopului pe care şi-l fixase, falimentul său.

Să trăieşti o sută de ani stabilind de la început un ţel şi nutrind tot timpul presentimentul sfârşitului său, „mortalitatea” sa este o experienţă foarte dificilă pentru un teatru. Se instalează ceea ce am putea numi „complexul lui Phoenix”. Care la Stanislavski era foarte dezvoltat: foarte devreme, la şase sau şapte ani după deschiderea teatrului, îl încearcă dorinţa de a da foc vechiului său cuib pentru a face să apară un alt Phoenix, născut din oul clocit în flăcări. Nemirovici-Dancenko era mai moderat. Dar, în unele dintre scrisorile sale neexpediate (aici îşi nota el reflecţiile cele mai profunde), el scrie aproape acelaşi lucru, că viaţa Teatrului e pe cale să-şi piardă ideea directoare, că ea continuă domol, încă un spectacol, încă o stagiune, încă un succes – şi un eşec, nu e aşa grav – şi toţi încep să se acomodeze, chiar şi criticul, atât de perspicace, Nicolai Efros (căruia îi era adresată misiva din 1913): „Din acest mic, foarte mic grup de oameni care mă înconjoară şi care înţeleg în profunzime adevăratele mele elanuri, pentru care calea lui Dumnezeu e clară şi pe care o urmează cu modestie, dar cu o imensă credinţă, şi ai cărui membri se înmulţesc foarte încet, din acest grup dumneata eşti absent.”[30]

El nu se străduieşte să oprească acţiunea lor şi cu atât mai puţin să „ardă cuibul”, dar se gândeşte şi el la moarte şi scrie aceste cuvinte stranii, dar convingătoare: „Să ne îngroape, vom vedea atunci dacă vom învia”. Dar le aşterne pe hârtie mai târziu, către 1918.

La puţin timp după, Stanislavski îi scria lui Nemirovici-Dancenko:

„Trebuie să ne obişnuim cu ideea că Teatrul de Artă nu mai

---

[30] Adaptare după romanul lui F.M. Dostoievski, cu premiera pe 13 septembrie 1917, în regia lui C. Stanislavski şi V. Nemirovici-Dancenko.

există. L-aţi înţeles, se pare, înaintea mea, toţi aceşti ani am trăit din speranţă şi am salvat nişte cioburi vechi. În timpul călătoriei (*e vorba de turneul în străinătate al Teatrului, între 1922 şi 1924* – n.a.), totul a devenit clar, precis şi sigur. Nimeni nu mai are o *gândire construită*, *o idee*, *un ţel înalt*. Şi, fără asta, proiectul nostru nu poate exista."**31**

Umilitor şi trist sfârşit al unei mari idei! Dar… mai târziu, Nemirovici-Dancenko îi scrie Olgăi Knipper-Cehova că are impresia că trăieşte o a cincea sau o a şasea viaţă. Vorbeşte de el însuşi, dar ar fi putut să spună acelaşi lucru şi despre Teatru, în timpul stagiunii 1924-1925. Teatrul de Artă va trăi mai multe vieţi. Adică va muri de mai multe ori.

Am început printr-o reflecţie despre modalităţile de denumire a unui teatru de-a lungul anilor. Nu am evocat Teatrul Globe. E, totuşi, un nume care ar conveni perfect unui teatru ce se consideră un model şi care trăieşte după legile lumii.

Marie-Christine Autant-Mathieu

Teatrul Artistic din Moscova: *căutarea şi avatarurile unui nume*

Vegheaţi ca arta să se simtă bine în teatru.

C. S. Stanislavski

Arta nu era pentru el un scop în sine, dar el ştia că în teatru niciun scop nu era atins dacă nu era artă.

Bertolt Brecht „Studii despre Stanislavski", *Scrieri despre teatru*, vol. EH, p. 191-192.

Teatrul Artistic, numit în mod curent în Franţa Teatrul de Artă, a fost fondat la Moscova pe 14 octombrie 1898. S-a impus, deci, această traducere a numelui ales de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko pentru compania lor; Lugné-Poe.

Hebertot, Copeau şi mulţi alţii îl utilizează, deşi teatrul moscovit i se opune pe plan estetic Teatrului de Artă al lui Paul Fort, care îi este contemporan şi nu are mare lucru în comun nici cu Teatrul artelor al lui Jean Rouche (1909).**32**

---

[31] C. Stanislavski, Sabranie sotchinanie v vosmi tomakh, voi. 8, Moscova, 1961, p. 41. Scrisoarea a fost trimisă din New York în februarie 1923.

[32] Francezii folosesc un termen foarte cunoscut, la modă la întâlnirea dintre cele două secole. După cum a arătat-o J.F. Dusigne, tehnica şi arta erau sinonime până în secolul al XVIII-lea şi doar în secolul al XIX-lea, odată cu dezvoltarea industrială, a apărut o distincţie între ceea ce se raporta la „transformarea

Deplasarea de la adjectivul „artistic" la substantivul „artă" nu antrenează, în franceză, o răsturnare semantică, în vreme ce în limba rusă este vorba de termeni formaţi din două rădăcini distincte.

Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko nu şi-au denumit teatrul *teatr issusstra* (traducere literală a „teatrului de artă"), ci au utilizat o altă rădăcină: *hudoj*, care vine din slavă veche şi care înseamnă „îndemânatic".

O scurtă incursiune etimologică ne învaţă că adjectivul *hudoj* („abil, expert, experimentat"), şi substantivul *hudojnik* („maestru, meşteşugar") sunt atestate în limba rusă veche în secolul la XI-lea[33]. În schimb, termenul *iskusstvo* este semnalat de abia în 1704 (lexicon de Policarpov). Într-un preţios studiu, *Istoria cuvintelor*, academicianul Victor Vinogradov precizează că în slavona veche exista expresia *iskussî tvoriti* („a crea cu iscusinţă") şi că adjectivul *iskussnîi*, *iskuss* („iscusit") era utilizat în limba scrisă în secolul al X-lea. Dar substantivul *iskusstvo* nu s-a format din slavona veche bisericească. Termenul s-a născut sub influenţa Europei occidentale. Sub domnia lui Petru cel Mare a fost nevoie de un cuvânt pentru a traduce termenul latin *experientia* şi substantivul *iskusstvo* s-a format în acel moment.

În 1730, Antioh Cantemir[34] explică termenul *experientia* prin *iskusstvo*, în sensul de „cunoştinţe dobândite prin repetarea frecventă

---

materiei cu scopuri utilitare" şi ceea ce era legat de creaţia imaginară menită a exalta frumosul. 0.F. Dusigne, Teatrul de Artă, aventură europeană în secolul XX, Paris, Editions Theâtrales, 1997, p. 17.) Claudine Amiard-Chevrel a intitulat primul studiu din Franţa despre teatrul moscovit (de la fondarea sa până la Revoluţie) Le Theâtre Artistique deMoscou, Paris, Editions du CNRS, 1979. Intr-o carte consacrată lui Stanislavski, Nina Gourfinkel utilizează, de asemenea, această traducere şi pretinde că ruşii au început să traducă prin expresia „Teatrul de Artă" în 1932 „din motive de prestigiu verbal" şi pentru a distinge două epoci (Nina Gourfinkel, Constantin Stanislavski, Paris, L'Arche, 1955, p. 223).

[33] 1. Sresnevski, Materiali dlia slovaria drevneruskovo iazîka (Materiale pentru vocabularul limbii ruse vechi), Spb. 1903, Slovar drevneruskovo iazîka XI-XIV veki (Vocabularul limbii ruse vechi, secolele XI-XIV), Moscova, Ak. Nauk, 1991.

[34] Antioh Cantemir (1709-1744), unul dintre cei zece fii ai cărturarului Dimitrie Cantemir (1673-1723), prinţ moldav şi erudit european, stabilit la curtea lui Petru cel Mare. Antioh Cantemir, scriitor şi diplomat rus, este considerat primul poet rus modern. Vezi G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, Editura Minerva, 1982 (n. tr.).

a unei acţiuni”**35**.

Fie că reţinem sau nu ipoteza menţionată în unele dicţionare etimologice, după care *iskusstvo* s-a născut în secolul al XVDI-lea, sub influenţa termenului german *Kunst*, e clar că termenul este mai nou şi mai specializat. Latina era limba ştiinţei şi a filosofiei Europei occidentale.

Aceste precizări lingvistice ne permit să surprindem nuanţele importante care există în rusă între termenii, sinonimi în franceză, Théâtre d'Art (*Teatr iskusstra*) şi Théâtre artistique (*Hudoistrenîi teatr*) } „Artistique” (*Hudoistrenîi*) are un câmp semantic mult mai larg decât *iskusstvo*. El nu priveşte numai domeniul frumosului, al esteticului, ci implică şi o deontologie a meşteşugarului rus şi trimite la noţiuni etice, sociale.

În anul 1897, când se naşte ideea de a crea Teatrul din Moscova, Lev Tolstoi publică *Ce este arta*? Scriitorul îşi pune întrebarea despre validitatea criteriului frumosului utilizat pentru a aprecia o operă şi iese din domeniul strict estetic, în care se situase la început pentru a da artei o definiţie foarte largă, la care fondatorii Teatrului ar fi subscris:

„Arta este un organ vital al umanităţii, ea transformă judecata în sentiment [...] Arta trebuie să respingă violenţa [...] şi să slujească unitatea frăţească a oamenilor”.**36**

Termenul *iskusstvo*, pe care îl foloseşte Tolstoi, a devenit prea restrictiv şi nu întâmplător unul dintre admiratorii acestui eseu vorbeşte despre revelaţia, extraordinară în domeniul artei, exprimată prin *hudojestro*. Acest cuvânt vechi, din secolul al XI-lea, leagă aici estetica de un program de educare spirituală şi morală a artiştilor şi a publicului. De altfel, Stanislavski va distribui articolul membrilor companiei1.

Vom semnala încă două coincidenţe istorice: tot în 1897,

---

[35] Viktor Vinogradov, Istoria slov (Istoria cuvintelor), Moscova, iz. Tolk, 1994, p. 908.

■ Vezi Inna Solovieva, „Krug Stanislavskovo" („Cercul Stanislavski"), în Stanislavski v meniaiuşcemia mire (Stanislavski fi lumea în schimbare), Moscova, Fond Stanislavski/Dialog Bank, 1994, p. 55.

_ Zap.kn. Nr. 751,1,29, în K.S. Stanislavski, Iz zapisnyh knijek v 2-oukh, tomakh, T. 1, 1888-1991, Moscova, VTO, 1986 p. 117 şi 471.

istoricul Kliucevski publica reflecţiile sale despre „intelighenţia". Termenul, folosit de puţină vreme, desemnează în acelaşi timp omul de litere, cultivat, dar şi, în general omul civilizat şi care gândeşte. Intelighenţia, a cărei vocaţie este, după Kliucevski, „a înţelege mediul înconjurător, realitatea, situaţia sa proprie şi pe cea a poporului său", pare un soi de conştiinţă a organismului social, situat mai presus de clase, unită prin dispreţul banilor şi al bunăstării, ca şi prin credinţa superiorităţii muncii căreia îi este subordonată şi chiar sacrificată sfera privată. În fine, în acelaşi an 1897, primul Congres al Oamenilor de Teatru are loc la Moscova şi, cu această ocazie, o comisie studiază problema „accesibilităţii pentru toţi" a teatrelor. Nemirovici conduce grupul ce caută mijloace de a ameliora condiţiile materiale ale actorilor.

Aceste câteva indicii extrase din diferite domenii (etimologic, sociologic, istoric) ne permit să înţelegem noţiunea complexă şi globală a *artisticului* ca termen propriu intelighenţiei ruse liberale şi reformatoare. Pe plan practic, ea se luptă pentru a găsi soluţii de a ameliora situaţia teatrului, considerând în acelaşi timp creaţia un elan artistic (*hudojestvenoe stremlenie*) în mod necesar rupt de contingenţele materiale şi tinzând către un absolut de puritate şi frumuseţe.

Misiunea artistică

Termenul nu a fost ales la întâmplare. În carnetul său, după întâlnirea de la Slaviański Bazar din iunie 1897, Stanislavski ezită între mai multe nume: „accesibil tuturor, de uniune naţională (*vsesoslovnîi*), al Societăţii de artă şi de literatură, Filarmonica, moscovit, ieftin, accesibil, pe baze noi, nou, experimental, literar, rus".

La sfârşitul listei, enervat că nu a găsit nimic cu adevărat satisfăcător, adaugă: „Teatrul în memoria lui...; Teatru pentru prima şi ultima dată". 1

Nemirovici, presat de timp, căci se pregăteşte să ceară o subvenţie de la Duma pentru a finanţa proiectul, propune termenul mai degrabă greoi de „artistico-accesibil tuturor". **37** „Artistic" va face sinteza imposibilă între trei direcţii: să prelungească activităţile

---

[37] V. Nemirovici-Dancenko, „Iz prochlogo" (1936), în culegerea Rojdenia teatra (Naşterea teatrului), Moscova, Pravda, p. 115.

precedente ale celor doi fondatori; să asume o misiune socială („accesibilă tuturor, de uniune naţională, ieftină"), în fine, să marcheze o etapă („experimental, nou, pe noi baze") în istoria ţării („moscovit, rus").

Când numele Teatrului este difuzat în presă, Stanislavski e cuprins de panică, înţelegând tot ceea ce s-a asumat prin alegerea acestei expresii[38]...

Noţiunea de accesibilitate pentru toţi (pe care Nemirovici-Dancenko o pune în faţă pentru a obţine o subvenţie, şi care va dispărea de la a doua stagiune) îi preocupa pe numeroşi oameni de teatru la vremea respectivă, dar ea nu este aici decât un pretext sau o concesie adusă modei[39]. Ea apare în *Carnetele de note* ale lui Stanislavski începând din 1896-1897[40] şi în discursul său adresat trupei Teatrului „artistic-accesibil tuturor", pe 14 iunie 1989:

„Nu uitaţi că ne vom strădui să luminăm viaţa sumbră a clasei sărmane, să-i aducem momente estetice fericite risipind tenebrele unde e cufundată. Ne vom strădui să creăm primul teatru raţional, moral şi accesibil tuturor şi ne vom consacra viaţa acestui ţel înalt."[41]

Elogiul moralei, al raţiunii şi al egalităţii sociale leagă acţiunea lor nu numai de utopiile populiste ruse din secolul al XIX-lea, ci şi de filosofii francezi din Secolul Luminilor. Înconjurat de teatre personalizate de un artist (Vera Komissarjevskaia), de un împărat chiar (Teatrele Mariński şi Alexandriński) sau caracterizate prin dimensiunea lor (Bolşoi sau Malîi, Mare sau Mic), Teatrul „artistic" va trebui, prin binele şi adevărul pe care-l va aduce, să „înnobileze sufletul"[42].

---

[38] C. Stanislavski, Ma vie dans l'art (Viaţa mea în artă), trad. Denise Yoccoz, Lausanne, L'Age d'homme, col, TH 20, 1980, p. 260.

[39] Termenul „accesibil tuturor" limita puţin cenzura, drastică la vremea respectivă, pentru repertoriul teatrelor populare. Constantin Stanislavski, Ma vie dans l'art (Viaţa mea în artă), cf.cit., p. 240. O primă experienţă de teatru deschis tuturor a fost făcută în 1876-1877 de către F. Urusov şi S. Taneev. Zece ani mai târziu, Lentovski creează la Skomoroh un „teatru popular şi deschis tuturor".

[40] Olga Radişceva, Stanislavski i Nemirovici-Dancenko, Istoriia teatralnîh otnochenii, 1987-1908, Moscova, iz. Artist. Rejisser.Teatr, 1997, p. 43.

[41] C. Stanislavski, Sobranie socinienii, T 5/1, Moscou, Iskusstvo, 1993, p. 32.

[42] V. Nemirovici-Dancenko, Rojdenie teatra, ed.cit., p. 364. Vezi şi Izbrannzie pis'ma v 2-ouh tomah, T. 1,1879-1909, Moscou, Iskusstvo, 1979, pp. 94-95.

Teatru profesionist, el refuză statutul de întreprindere comercială. Problema finanţării, care s-a pus din 1897, a arătat ezitările celor doi directori. Nemirovici-Dancenko speră că o subvenţie municipală îi va scuti de căutarea şi dependenţa de capitaluri private. Ei trebuie, totuşi, să găsească nişte mecena. Stanislavski, care a făcut deja apel la ei pentru Societatea de Artă şi Literatură şi care, în calitate de director al uzinelor Alexeev, cunoaşte mediul de negustori şi de noi capitalişti din interior, îi scrie pe 19 iulie 1897 lui Nemirovici-Dancenko:

„Orice participare privată va căpăta în ochii publicului un caracter de întreprindere (*antrepriz*) şi aceasta va da cu totul alt aspect teatrului. O companie pe acţiuni (*tovarişcestvo*) este o afacere socială, educativă, în vreme ce o întreprindere are un scop lucrativ."[43]

El crede că proprietatea în comun va îndepărta riscul comercialului. Mai puţin naiv, Nemirovici-Dancenko îi răspunde că o societate pe acţiuni, bazată la început pe poziţii generoase, va degenera în final în afacere pur comercială.

Au avut şansa să găsească (până în 1904) ca principal comanditar pe Sava Morozov, mecena luminat, care îi va ajuta să amelioreze confortul primei lor clădiri, să se mute într-un loc mai adecvat, pe care îl va echipa cu mijloace tehnice moderne şi care îi va salva de la dezastrul financiar fără să se amestece prea mult în treburile artistice[44].

„Teatrul nostru trebuie să fie o mare instituţie artistică, având o vastă influenţă educativă, şi nu un mic atelier care lucrează pentru desfătarea săniilor", le scrie, în 1902, Nemirovici-Dancenko acţionarilor Teatrului[45]. „Putem să închidem teatrul? Nu. E imposibil. [...] Noi deţinem întreaga artă rusă şi chiar europeană", afirmă Stanislavski în 1908, când o criză serioasă ameninţă teatrul.[46]

Pentru a îndeplini misiunea pe care şi-a fixat-o, teatrul se sprijină pe trei stâlpi solizi: un cod etic, o activitate colectivă (direcţia chiar este un soi de monstru cu două capete pe care Nemirovici îl

---

[43] C. Stanislavski, Sobranie socinienii, T. 7, Moscou, Iskusstvo, 1995, p. 235.
[44] El devine cel de al treilea director administrativ în cea de a treia stagiune.
[45] Izbrannziepis'ma v, 2-ouh tomah, T. 1, ed. cit., p. 302.
[46] C. Stanislavski, Iz zapisnib kn, ed. cit., T. 1, p. 555.

califică drept „artist colectiv”[47] şi o activitate pedagogică (într-o şcoală, creată în 1901, şi în ateliere). Dar idealul artistic, amintit neîntrerupt de fondatorii teatrului, va fi fără încetare călcat în picioare de realitate – este soarta tuturor idealurilor: constrângeri venite din modul de finanţare[48], care conduc la menţinerea biletelor la un preţ relativ ridicat, neînţelegeri între directori, „bucătărie” nu întotdeauna sănătoasă, eşecuri în practica scenică, concesii la nivelul repertoriului…

În august 1938, cu ocazia funeraliilor lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko declară: „[…] când m-am întrebat ce vom putea păstra în artă venind de la el, mi-am spus că, înainte de toate, atitudinea sa faţă de artă”. O atitudine care ţine de „sacerdoţiu îndrăgostit”[49].

O atitudine care poate fi ilustrată de aceste cuvinte ale lui Stanislavski: „Teatrul nu începe în momentul când, machiaţi, aşteptaţi să intraţi în scenă. El începe de când vă treziţi dimineaţa […]. Teatrul este felul vostru de a-l saluta pe bătrânul portar, este felul în care vă agăţaţi hainele […] şi care se sprijină pe o filosofie”.[50]

Când Stanislavski distinge în notele sale arta (*iskusstvo*) şi artisticul (*hudojestvennoe*), el opune demersul specialistului, profesionist în căutarea adevărului şi a frumosului, obiectivului artistului, care este să stimuleze, să înalţe şi să înnobileze prin echilibru şi armonie[51].

Practicianul caută mijloacele pentru a recrea frumuseţea şi viaţa naturală, artistul tinde către frumuseţea interioară, frumuseţea spiritului. În momentul când se afirmă materialismul, care face ca arta să depindă de tehnică, Stanislavski propune versiunea rusă a *Kunstwollen*, a voinţei artistice, şi *Einfuhlung*: este vorba ca, printr-o deposedare de sine (de reîncarnare, în termeni de joc scenic), să se

---

[47] Scrisoare către Stanislavski în 1906, citată de Radişceva, op. cit., T. 1, pp. 319-320.

[48] Vezi Yuri Orlov, „Organizaţionnaia sistema MHAT: legendî i faktî" în Moskovski Nabliudatel, 1992, Nr. 7-8, p. 37.

[49] Discurs din 9 august 1938, în C. Stanislavski, L'Homme, le metteur en scene, l'acteur, (Omul, regizorul, actorul), Moscova, Ed. Du Progres, 1963, p. 67 şi V. Nemirovici-Dancenko, Rojdenie teatra, ed.cit., pp. 317-318.

[50] Citat de Nina Gurfinkel, op.cit., pp. 204-205.

[51] Iz zapissnîh knijek [1912-1917], T. 2,1912-1938, op. cit., 1986, pp. 20 şi 70.

intre în personaj, să se obţină o imitaţie a adevărului organic, astfel încât publicul să împărtăşească acest cult al vieţii[52].

Contemporan cu simboliştii, pentru care teatrul este un act de comuniune, Artistul lucrează la o operă pentru Teatru şi pentru omenire. Microsocietatea pe care o fondează şi animă trebuie să fie de referinţă. Imaginea folosită de Stanislavski, a teatrului „Templu", slujit de artişti „preoţi"[53], este, în Rusia, un aforism vechi de o jumătate de secol. Şi în aceasta constă tot paradoxul acestui Teatru, fondat pe principii comune inteligheţiei şi, în marea majoritate, puţin originale (cea mai mare parte au fost formulate de Gogol, Bieliński sau Ostrovski), dar cărora le datorează reuşita şi longevitatea sa excepţională printr-o concentrare a obiectivelor, a unei organizări riguroase a unei practici teatrale cu totul noi (la sfârşitul secolului al XIX-lea) şi a unei determinări fanatice în practica cotidiană şi în cercetare.

Octombrie 1917 relansează această utopie mesianică.

Stanislavski profită de entuziasmul revoluţionar (pe care numeroşi camarazi de-ai să-i nu-l împănăşesc[54]), pentru a reclama transformarea teatrului într-un „panteon al artei ruse". Era vorba să se ataşeze studiourile la teatrul principal, această transfuzie de sânge proaspăt şi de forţe vii ar fi stimulat organismul îmbătrânit şi rutinier. Trebuia găsită o nouă structură, noi reguli de organizare. Stanislavski e convins că Studiourile vor salva Teatrul, vor fi garanţia unei metamorfoze, a unei reînnoiri. În notele de pregătire a discursului adresat trupei la finele lui 1917, scrie:

„În momentul de faţă, Teatrul Artistic nu e artistic. De ce? Şi-a pierdut sufletul, ideile; este obosit şi fără proiect, îi pasă prea mult de aspectul material al lucrurilor; [...] rutină şi imobilitate: [...] foarte nepopular printre tineri."[55]

Neobosit, Stanislavski, care nu mai are, ca în 1898, 35 de ani, ci

---

[52] Vezi Wilhelm Worringer, Abstraction şi Einfuhlung, prezentat de Dora Vellier, Paris, Klincksieck, 1986.

[53] Cunoaştem formula devenită aforism „Teatrul este un templu, actorul - un preot." C. Stanislavski, T. 5/1, (1908-1913), op. cit., p. 413.

s -a găsit astfel la Harkov, când trupele generalului alb Denikin au ocupat oraşul şi va fi rupt de metropolă şi nevoit să rătăcească până în 1922.

[55] C. Stanislavski, Sobranie socinienii, T. 6, Moscou, Iskusstvo, 1994, p. 576.

54 (este poreclit „bătrânul") şi care se defineşte el însuşi drept un nebun şi un visător[56], este gata să reconstruiască un teatru bazat pe colectivitate şi accesibilitate pentru toţi, unul care va fi din nou un model pentru naţiune. Tentaţia „artisticului" s-a întruchipat în figura mitică a Maestrului, „bătrân magician", seducându-l pe Copeau, şi care i-a subjugat pe americani la începutul anilor douăzeci prin manierele sale elegante şi desuete, din alt secol.[57]

Artisticul ameninţat de productivitate

Meyerhold, viitorul instigator al lui Octombrie teatral, descoperă de la început în sânul Teatrului Artistic o orientare care îi displace. După lectura piesei lui G. Hauptmann, *Hannele*, la Puşkino, el scrie:

„Aici nu se vorbeşte decât despre formă. Frumuseţea, frumuseţea, frumuseţea! Niciun cuvânt despre idei [... –]."[58]

Artişti arzând de focul sacru, cu grija de a transmite o moştenire, membrii Teatrului s-au ţinut cât a fost posibil departe de actualitatea politică. Când, pe 20 octombrie 1905, cazacii trag în mulţimea care manifestează, directorii Teatrului semnează o scrisoare de protest trimisă la Duma, dar când grevele, întreruperile de curent electric şi incendierea magaziei de recuzită îi obligă să suspende reprezentaţiile, se impune ideea de a salva teatrul de la dezastrul financiar printr-un turneu, chiar dacă Nemirovici-Dancenko se întreabă dacă „este etic" să părăseşti Rusia într-un asemenea moment. Opinia Olgăi Knipper-Cehov întruneşte adeziunea tuturor: „[...] dacă ar fi vorba de o revoluţie serioasă, în unanimitate, ar fi ruşinos să plecăm, dar acum, dimpotrivă, dorim să fugim". 2 Aceşti „burghezi paşnici" (*obâvatei*, termenul nu era încă o insultă) sunt îngroziţi de violenţa jafurilor şi de reacţiile incontrolabile ale mulţimii. Pe 24 octombrie 1905, cu ocazia reprezentaţiei cu *Copiii soarelui* de Gorki, publicul s-a repezit pe scenă ca să „salveze" actorii de pogrom. Se strigă că actorul Kacialov a fost ucis, nişte doamne leşină. Stanislavski scrie „Petrec nopţi albe întrebându-mă de ce parte să mă situez. E dificil! Sunt cu toţii bolnavi, anormali şi se molipsesc unii de la alţii. Ce oroare să joci

---

[56] C. Stanislavski, Sobranie socinienii, T. 5, ed. cit., p. 374.

1 V. Meyerhold, scrisoare din 22 iulie 1898, către O. Meyerhold, în Perepiska 1896-1939, Moscova, Iskusstvo, 1976, p. 19.

[58] Citată de O. Radişceva, op. cit., p. 297.

şi să repeţi toate aceste vorbe fără sens, aceste prostii într-o asemenea perioadă!” [59] Publicul a confundat arta cu viaţa. Arta a fost contaminată de politică, sinonimă, pentru el, cu barbaria şi incultura.

Apolitismul legendar al lui Stanislavski nu vine din ignorarea realităţii. Unul dintre fraţii săi a fost împuşcat de bolşevici, nepotul său a pierit în lagăr şi el însuşi protejează şi adăposteşte unele victime ale represiunii[60]. Este o poziţie artistică, un principiu de viaţă. Rolul unui artist nu e de a lua partea cuiva.

După Revoluţia din Octombrie, noţiunea de „artistic”, deja foarte compromisă de luptele interne, de rivalităţi, se va afla în concurenţă, chiar în sânul Teatrului supus la *goszakaz* (comanda Statului), cu arta de producţie – termenul este folosit de Stanislavski pentru a desemna spectacolele angajate, jucate în cea mai mare parte la Filială de noii recruţi[61].

În 1919, Teatrul de Artă este integrat în teatrele naţionalizate, subvenţionate. „Artistic” şi „academic” sunt, de acum, termeni vecini sub aceeaşi siglă: MHAT, la fel de greoi cum era primul nume, „accesibil pentru toţi”. „Artistic” a devenit o noţiune anacronică. Artistul nu mai visează să înnobileze sufletele: devenit producător, se antrenează în cluburi-laboratoare de metodologie. „Taylorismul – spune Meyerhold – se aplică muncii actorului, prin care se vizează a se obţine producţie maximă.”[62]

Vreme de aproape zece ani, de la revoluţie până la sfârşitul NEP-ului, MHAT supravieţuieşte sub ameninţarea permanentă de dezmembrare şi lichidare. Apoi, totul se schimbă. În 1932, Teatrul este amputat de ultima sa legătură cu originile. Cehov, al cărui *Pescăruş* triumfase cu ocazia primei stagiuni, dispare din numele teatrului, înlocuit cu Gorki, purtător de cuvânt al politicii culturale staliniste[63].

---

[59] Scrisoare a lui Stanislavski din 3 noiembrie 1905 către V. Kotliarevskaia, actriţă la Teatrul Alexandrinski, în Sobranie socinienii, T. 7, ed. cit., p. 610.

[60] Vezi Anatoli Smelianski, „Căile tragice ale ideilor teatrale în Rusia", în Les Conferences d'une saison russe (Conferinţe ale unei stagiuni rusej, Arles, Actes Sud / Papiers, col. „Apprendre", 1995, pp. 25-48.

[61] Cf. prefaţa lui A. Smelianski la C. Stanislavski, Opere, voi. 7, op. cit., p.27.

• V. Meyerhold, „Actorul viitorului şi biomecanica" (1922), mEcritssur le theâtre (Scrieri despre teatru), T 2, (1917-1929), tradus de B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cite-L'Age d'Homme, col. „Th 20", 1975, p. 79.

[63] Dar pescăruşul va împodobi în continuare cortina Teatrului.

„Teatrul moscovit Academic Artistic Gorki al Uniunii Sovietice" s-a transformat radical în secolul XX. Utopia unui teatru care formează gustul şi spiritul a fost înlocuită cu o instituţie care foloseşte funcţionari ce „slujesc" în loc să „creadă"[64].

Când moare Stanislavski, istoria a fost deja rescrisă: „Primii săi ani de lucru în teatrul pe care l-a fondat stau sub semnul marelui scriitor Alexei Maximovici Gorki, al cărui nume îl poartă astăzi Teatrul", declară N. Bulganin în faţa corpului neînsufleţit1. Deplasată cu patru ani, întemeierea MHAT-ului sovietic datează de acum înainte din 1902 (premiera *Micilor Burghezi* şi a *Azilului de noapte* de Gorki), şi nu din 1898 (premiera *Pescăruşului*). Prima ediţie a operelor lui Stanislavski din anii şaizeci va falsifica dovezile unor dezacorduri jenante cu Gorki[65]. De acum, socialul şi ideologicul eclipsează artisticul. Noţiunea va reapărea, cu corecturi sensibile, cu ocazia „dezgheţului" din timpul lui Hruşciov şi va coincide cu crearea unui nou studio, vlăstar tardiv al casei-mamă: Teatrul Sovremennik (Contemporan).

Umanismul „artistic" poststalinist

Stanislavski moare în 1938, Nemirovici, în 1943. Dar „mhatizarea" teatrelor, adică alinierea Teatrului Artistic la modelul stalinist, corect din punct de vedere ideologic, este lansată de la începutul anilor treizeci. Dogmatizarea se sprijină pe scrierile unui Stanislavski poligraf, pe care „discipolii" indiferenţi faţă de chiar natura acestui *work în progress*, grăbiţi să ofere un mod de întrebuinţare a sistemului, le ajustează la normă. Se taie, se retuşează, se confecţionează pe măsură. *Moştenirea lui Stanislavski* (titlu al unei culegeri din 1953) devine „un model eficace de a afirma realismul socialist pe scenă"[66]. Noţiunea de *angajament artistic*, escamotată la

---

[64] Fraza rostită de Pavel Markov la o reuniune furtunoasă a teatrului în 1935, citată de A. Smelianski, Mihail Bulgakov v Hudojestvenoom teatre (M. Bulgakov la Teatrul de Artd), Moscova, Iskusstvo, 1989, p. 298.

_ Izvestia, 10 august 1938.

[65] în 1902, Teatrul părăseşte Ermitajul pentru a se instala în clădirea pe care o ocupă şi astăzi, pe strada Kamerjerski. Despre adevăratele relaţii încordate între Gorki şi fondatorii Teatrului, vezi Galina Brodskaia, „Nezabîvamy 1905-i.Gorki i Stanislavski", în Teatr, 1991, nr. 10, p. 106.S.

[66] Nikolai Abalkin, „Dostoianie sovetskogo teatra" (Apanajul teatrului sovietic), în

fel ca *subconştientul*, *sufletul* sau *spiritualitatea*, e înlocuită cu noţiunea de *angajament ideologic* (*ideinost*) care, împreună cu caracterul popular (*narodnost*) şi cu realismul, devin pietrele de temelie ale oricărei opere sovietice.

Limbajul teatral curăţat de termeni ambigui (idealişti) trimiţând la stări sufleteşti, la elanuri creatoare, la probleme de conştiinţă sau de responsabilitate individuală, pretinde o precizie „ştiinţifică". Adjectivul „artistic", din ce în ce mai rar, este corijat sau completat cu cel de „veridic", teoreticienii occidentalizează terminologia şi vorbesc de *esteticeskie tradiţii*, *articeskaia biografiia*. Se evocă „latura tehnologică a artei actorului", se vorbeşte despre actorul „profesionist" şi despre „lucrătorii din teatrul rus"[67].

Către 1955-1956, partizanii reînnoirii vor critica în mod deschis MHAT (este folosită doar sigla) şi pe fondatorii săi. Ei atacă hegemonia unui curent estetic care simbolizează un Stanislavski mumificat şi sistemul său devenit dogmă. Mediul teatral este divizat în două clanuri, dar un întreg capitol al istoriei teatrului rus, cel al anilor douăzeci, lipseşte în mod dureros şi participanţii la dezbatere devin prizonierii unei alegeri: să rămână pe poziţiile realismului psihologic sau să-l îmbogăţească prin procedee împrumutate de la Vahtangov sau de la Meyerhold, reabilitat recent? În cele două cazuri, ruptura totală cu moştenirea Teatrului Artistic este de neconceput. Maria Knebel o califică drept sacrilegiu. Efros îl plânge pe „bietul Stanislavski", victimă a unor atacuri nedrepte. Reformatorii cei mai radicali resping estetica pe care „bătrânul maestru" a instaurat-o, dar *atitudinea sa în artă* – pe care a impus-o – rămâne exemplară[68]. A fi „artistic", în 1956, înseamnă a refuza minciuna, compromisul, înfrumuseţarea. A rămâne simplu, cinstit, drept, sincer. Artistic = Umanist.

Şi în toiul acestei polemici, în sânul Şcolii Teatrului Artistic se formează un Studio al Tinerilor Actori. Din iarna lui 1955 până în primăvara lui 1956 ei repetă în clandestinitate, între zidurile Şcolii

---

Nasledie Stanislavsskogo (Moştenirea lui Stanislavski), Moscova, Iskusstvo, 1953, pp. 3-38.

[67] Cf. VI. Prokofiev, Grgori Kristi, „K sporam o sisteme Stanislavskogo" (Disputele despre sistemul lui Stanislavski), în Teatr, 1958, nr. 8, pp. 41-62.

[68] Anatoli Efros, „Bednîi Stanislavski!" („Bietul Stanislavski"), în Teatr, 1956, nr. 10, p. 67.

Nemirovici-Dancenko, piesa unui autor încă necunoscut, care va fi lumina acestei generaţii: Victor Rozov. Spectacolul *Vii pentru veşnicie*, jucat la Filiala MHAT în aprilie 1956, în faţa unui public atent selecţionat, consacră existenţa grupului, care reclamă statutul de studio. Dar timpurile s-au schimbat şi această iniţiativă venită de la bază deranjează casa-mamă, cu atât mai mult cu cât studioul s-a creat pentru a reveni la originile învăţământului, ale demersului lui Stanislavski şi al lui Nemirovici-Dancenko. Pentru a dovedi că a fost o deviere, o deformare a tradiţiei. Pentru a ameliora imaginea, a-i da o nouă strălucire blazonului Teatrului în ochii publicului nemulţumit. Vechii actori ai MHAT (Knebel, Ianşin, Prudkin, Gribov, Knipper, Kedrov) îl susţin, căci au suferit din cauza degradării principiilor artistice care le-au fundamentat Teatrul. Dar recruţii din anii stalinişti şi administraţia sunt reticenţi. Deşi purtătorul de cuvânt al grupului, Oleg Efremov, este membru de partid din 1953, controlorul ideologic al Teatrului îl găseşte prea tânăr (are 28 de ani). În acea epocă, însăşi ideea de a constitui un studio pare subversivă şi vârsta matură liniştеşte. Când tinerii actori vor să iasă din semiclandestinitate, afirmându-şi sus şi tare autonomia, se încearcă să fie infiltraţi[69]. În fine, pe 4 aprilie 1958, un decret le acordă statutul de Teatru-Studio Sovremennik de pe lângă MHAT. Grupul lui Efremov va rătăci din case de cultură pe scene improvizate până în 1961 (când el obţine clădirea Teatrului de Varietăţi în piaţa Maiakovski). Dar va păstra integru „spiritul de studio" şi crezul său.

O confrerie de actori

Membrii Studioului se supun regulilor pe care le-au stabilit ei

---

[69] In 1957, când trebuie să i se dea un statut juridic şi financiar Studioului susţinut de comunitatea teatrală şi de „inteligheţia" capitalei, directorul Teatrului elaborează un proiect de fagocitare a grupului de către casa-mamă. El acordă statutul de filială a MHAT, obţinut în 1933 (fostul teatru Korch), Teatrului tinerilor actori Nemirovici-Dancenko (el este cel care alege acest nume), dar îi retrage orice putere de decizie şi de organizare. Direcţia artistică a noului Teatru trebuie să fie încredinţată regizorului G. Tovstonogov, din Leningrad, asistat de Moniukov, Tarhanov, Bogomolov şi Efremov. Membrilor studioului iniţial li se vor adăuga elevii Şcolii MHAT, ca şi câţiva tineri actori din teatru... Cu astfel de elemente eterogene, parazitat de casa-mamă şi girat de un vicedirector venit de la MHAT, Studioul ar fi pus sub tutelă. Dar Tovstonogov va fi numit la BDT din Leningrad şi proiectul se va opri aici.

înşişi[70]. Fără să fie acţionari ca membrii Teatrului Artistic, alcătuiesc o trupă de actori stăpâni la ei în casă. Deciziile sunt luate în colectiv, fie că e vorba de o piesă, de a prezenta publicului un spectacol sau de a angaja un actor. Efremov utilizează termenul de „companion"(*edinomâşlennik*) pentru a-şi desemna camarazii. Ei sunt uniţi printr-un proiect, o disciplină, încredere şi respect reciproce. împărtăşesc aceleaşi puncte de vedere despre lume şi artă. Această confrerie este în acelaşi timp ideologică şi artistică.

Alt factor de coeziune: toţi aparţin aceleiaşi generaţii şi reunesc în jurul lor poeţi (Evtuşenko, Voznessenski, Ukudjava), critici (Stroeva, Krîmova, Rudniţki) şi un public fidel, de vârsta lor. Sunt ca un stup de albine care îi atrage pe cei mai buni artişti din epocă: Efros, Lvov-Anohin, Rozov, Volodin... Fondatorul acestui teatru cu o direcţie colegială, Oleg Efremov, spre deosebire de părintele său spiritual, Stanislavski, este mai puţin un artist (*hudojnik*) şi mai degrabă un conducător, un animator (*deiatel teatraf*, un spirit combativ, cu o carismă de necontestat.

„Companionii" de la Sovremennik fac să renască ideea de *ansamblu*. Uniţi de un „spirit de studio" moştenit de la sateliţii

Teatrului Artistic din anii zece şi douăzeci, depun în primii zece ani o muncă îndârjită pentru a fi admişi şi apreciaţi de comunitatea teatrală. Obţin statutul de teatru profesionist în 1964, anul înfiinţării Teatrului de la Taganka, constituit pe o cu totul altă bază organizatorică şi estetică. Membrii Studioului sunt la început polivalenţi (actori, regizori, scenografi): noţiunea de ansamblu e mai importantă decât specializarea şi ei sunt egali în drepturi. Nu există o ierarhie şi salariile atribuite de administraţie sunt redistribuite în funcţie de munca realmente efectuată.

La ani după plecarea sa de la Sovremennik, Efremov declara că studioul a fost o reînviere a Teatrului artistic în mijlocul anilor cincizeci1.

Un angajament civic

Nemirovici-Dancenko şi Stanislavski s-au străduit să reformeze activitatea teatrală: să impună regizorul, să lupte împotriva

---

[70] Vezi dosarul prezentat de Alexandr Solodovnikov, „U kolîbeli Sovremennik" („Aproape de leagănul teatrului Sovremennik"), în Teatr, 1987, nr. 10, pp. 58-69.

vedetismului, să organizeze şi să disciplineze trupa. Teatrul Sovremennik se ocupă mai mult de contactul cu publicul. Artistul-cetăţean al Studioului are responsabilităţi faţă de sală. Calificat cu dispreţ, la începuturile sale, de unii critici avizi de noutăţi drept un „mic MHAT", Teatrul Sovremennik suprimă totuşi faimosul „al patrulea perete" care proteja intimitatea Teatrului Artistic. Vrea să atragă spectatorul în câmpul

Ibid., p. 20.

magnetic al scenei, co-trăirea este însoţită aici de o luare de poziţie şi de participare. A fi artist, la Sovremennik, înseamnă să fii, în acelaşi timp, un apropiat şi un model, dar niciodată preot slujitor al artei, aşa cum îl imagina Stanislavski. După pompa şi falsificarea staliniste, publicul are nevoie de simplitate, de prospeţime, de sinceritate. Filmele neorealiste, descoperite în acea epocă, i-au fascinat pe tinerii artişti şi le-a servit drept referinţă. În istoria teatrului sovietic, acest studio tardiv al Teatrului artistic pare să se intereseze mai puţin de artă şi mai mult de probleme civice. Dar în anii cinzeci şi şaizeci era singurul mod de a resuscita „viaţa spiritului uman"**71**.

Teatrul Sovremennik se impune ca un „teatru de actori" **72**atunci când renaşte arta regiei şi când Simonov, Zahava, Akimov, Plucek, Ohlopkov încearcă fiecare să dea un stil, o orientare specială teatrului lor. Membrii Teatrului-studio reiau formula lui Nemirovici, „Regizorul trebuie să moară în actor"**73**, şi se prezintă mai puţin ca artişti în slujba marii arte şi mai mult ca simpli artizani în slujba publicului. De unde un anume paralelism între proiectul lui Efremov şi cel al lui Vilar. Efremov scrie această frază uimitoare într-o profesiune de credinţă apărută la începutul anilor şaizeci: „Am preferat adesea o piesă proastă, dar satisfăcătoare din punct de vedere civic, unei piese mai bune din punct de vedere scenic."**74** Din noţiunea de „artistic" ei păstrează eticul, disciplina colectivă, dar înlătură „arta" pură. Aşa cum

---

H bid., p. 9.

[72] Oleg Efremov, „O teatre edinomîşlennikov" (Despre un teatru de companioni), în culegerea Rejisserskoe iskusstvo segodnia (Arta regizorală astăzi), Moscova, Iskusstvo, 1962, p. 344.

[73] „Iz prochlogo" (1936), în culegerea Rojdenie teatra (Naşterea teatrului), ed. cit., p. 141.

- O. Efremov, 1962, op. cit., p. 340.

un meşteşugar preferă să făurească obiecte mai mult utile decât frumoase, la fel, companionii de la Sovremennik (numele înseamnă „contemporan" şi trimite la revista fondată de Puşkin) vor să fie folositori epocii lor şi preferă să răspundă aşteptărilor imediate ale publicului decât să compună lent opere durabile. Pentru actriţa Lilia Tolmaceva, credinţa naivă pe care fiecare o avea faţă de colectiv în anii cincizeci şi şaizeci explică această dependenţă care s-a instaurat de la început între spectatori şi actori.[75] Grupul găseşte pentru fiecare piesă soluţii, procedee care „poartă", dar nu caută să-şi justifice demersul, să dea o coerenţă alegerilor sale. El nu trage nicio învăţătură din munca sa pas cu pas, cu diverse succese şi insuccese. Evitând în primii zece ani clasicii şi preferând piesele actuale, chiar unele slabe, el se condamnă la superficialitate estetică, la eteroclit.

La mijlocul anilor şaizeci, publicul se detaşează de acest teatru-tribună, loc de adunări civice, şi alege căutările pline de îndrăzneală ale regizorilor inovatori: la Moscova, Zavadski, Simonov şi mai ales Liubimov devin concurenţi serioşi ai Teatrului Sovremennik. El este evocat astăzi ca ultima reuniune frăţească şi *artistică* din perioada sovietică[76].

Artistic, *astăzi*?

În Rusia anilor nouăzeci, supusă legilor pieţii şi unde arta tinde să devină „culinară", „artisticul" stanislavskian se declină în trei variante: cea a *laboratorului falanster* (Vasiliev), cea a *teatrului-casă* (Dodin) şi cea a *şcolii-studio* (Fomenko). Transmisă prin admiratori târzii şi discipoli ai lui Stanislavski, Maria Knebel şi Boris Zon, moştenirea Teatrului Artistic a urmat, plecând din acelaşi creuzet, căi diferite, dar deja prezente sau schiţate în Opera bătrânului Maestru.

Pentru Vasiliev, artistic este ceea ce e sacru. „Actorul este un intermediar între Dumnezeu şi om"[77]. Şcoala lui Stanislavski l-a hrănit

---

[75] Interviu de Nina Aghişeva, „Istoria poslednego bratstva" („Istoria unei ultime fraternităţi") în Teatr, 1991, nr. 5, pp. 53-54.

[76] Nina Aghişeva, „Istoria poslednego bratstva" („Istoria unei ultime fraternităţi"), ed cit., p. 50. Odată cu moartea lui Oleg Efremov în mai 2000, o lungă pagină din istoria teatrului rus şi sovietic contemporan s-a încheiat definitiv.

[77] Anatolii Vassiliev, maître de stage (A. Vassiliev. Maestru de stagiu), consemnat de Jeanne Pigeon pentru Centrul Internaţional de Formaţie în Artele Spectacolului, Bruxelles, Lansman, 1997, p. 15.

ca laptele mamei şi el utilizează această „gramatică a artei teatrale" ca pe propria sa limbă. „Ne tragem cu toţii din Stanislavski", asigura Vasiliev pe 22 iunie 1997, cu ocazia sărbătoririi a o sută de ani de la întâlnirea dintre Nemirovici-Dancenko şi Stanislavski la Slaviański Bazar[78]. Direcţia pe care o adânceşte este cea a dăruirii de sine totale în artă: „Calea regizorului şi a actorului este cea a sacrificiului... Problema etică este singura care poate să ne unească astăzi", mai spunea Vasiliev cu ocazia acestei zile comemorative, „pe noi, cei care aparţinem aceleiaşi familii, dar care avem tendinţe anarhiste şi autoritare".

Pentru Dodin, „artistic" trimite la emoţie şi spiritualitate. El se dedică scopului de a readuce dimensiunea idealistă a moştenirii, călcată în picioare de comunişti.

Fomenko vede în formare, în exerciţiul pedagogic, o prelungire a învăţământului stanislavskian, o perpetuă punere în discuţie pentru a nu se odihni pe laurii dobândiţi: el defineşte „artisticul" ca „o parte din enigmă şi din taină pe care trebuie să o lăsăm neelucidată, dar pe care trebuie s-o îndrăgim, căci misterul trebuie să rămână şi misterul este suflul teatrului rus".

Tentaţie obsedantă, mereu în pericol, contestată, dar mereu vie, artisticul în artă a fost păstrat în Rusia de trei generaţii de elevi ai fondatorilor Teatrului din Moscova. Astăzi, microcosmul (*falansterul*, *casa sau şcoala*) apare ca un loc necesar de puritate şi de întoarcere la surse spirituale şi estetice. Discipoli, „fraţi şi surori" sau elevi formează un grup de elită care joacă pentru un public devenit şi el de elită. Rupţi de popor (*narod*) [79] şi alegându-şi din „publicul larg" cercul de

---

[78] Când montează la MHAT în 1973, la invitaţia lui Efremov, un spectacol omagial pentru bătrânii actori ai Teatrului (Solo pentru un orologiu cu clopote de O. Zagradnik), el celebrează cultura, arta unui alt timp. M. Prudkin, A. Gribov, M. Yanşin, V. Staniţîn şi O. Androvskaia, care joacă în spectacol, au debutat la Teatrul Artistic la începutul anilor douăzeci. Efremov, vorbind despre dificultăţile sale de a reorganiza Teatrul la începutul anilor '70, declara: „Cu cei mai în vârstă, era mai simplu. Ei fuseseră pervertiţi de laudele, de recompensele oficiale, [...] dar când era vorba despre artă, ceva se trezea în ei". Oleg Efremov. Teatralnîi portret, ed. cit., p. 32.

[79] Cf. unei remarci a lui Anatoli Vasiliev în 1992: „Poporul nu şi-a îndeplinit misiunea, nici din punctul de vedere al culturii, nici dintr-un alt punct de vedere... justă schimbare a situaţiei: astăzi, cultura nu se mai interesează de

iniţiaţi, spectatorii „lor", moştenitorii lui Stanislavski şi ai lui Nemirovici-Dancenko pun „artisticul", la acest sfârşit al secolului XX, la limita „spiritualului în artă".

Beatrice Picon-Vallin

Lacrimile lui Meyerhold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă în 1921, Evgheni Vahtangov scrie, apropo de maestrul său, Constantin Stanislavski: „Stanislavski a îmburghezit teatrul [...], toate montările sale sunt banale [...]. Teatrul lui Stanislavski e mort şi nu va învia niciodată". Ceea ce nu-l împiedică, totuşi, să adauge: „Personalitatea lui Stanislavski, această pasiune a întregii sale fiinţe, această puritate inspiră un respect infinit. Nu cunosc pe nimeni care să nu-l venereze, dar e singurul". În acelaşi pasaj din jurnalul său, apărut la Moscova în momentul *perestroikdi* şi rămas până atunci cenzurat din cauza unor rânduri ireverenţioase la adresa unui Stanislavski – idol de neatins, Vahtangov înfige şi mai tare cuţitul în rană: „Ştiu că istoria îl va situa pe Meyerhold deasupra lui Stanislavski, căci, în vreme ce acesta a dat societăţii ruse două decenii de teatru (şi încă nu întregii societăţi, ci doar burgheziei şi intelectualilor), Meyerhold a pus bazele teatrului viitorului"**80**.

Se ştie că s-a întâmplat invers: opera lui Stanislavski este cea pe care istoria teatrului ruso-sovietic, european şi mondial a reţinut-o, mai degrabă decât pe cea a lui Meyerhold – şi nu numai pentru că, după ce acesta a fost asasinat, opera lui a stat ani de zile în umbră, dar şi pentru că figura părintelui fondator, umanist, nobil, este întotdeauna mai consensuală şi mai exportabilă, pe termen scurt sau pe lungă durată, decât cea a artistului angajat, în total acord cu epoca sa comunistă. Asta, chiar dacă cel din urmă sfârşeşte prin a cădea victimă alor „săi", suferind cumplit sub tortură şi fiind în cele din urmă împuşcat... Alte motive intră în joc, legate în principal de organizarea gândită, împrumutată de la Meininger**81**, în acelaşi timp structurată şi

---

popor\",Anatolii Vassiliev, maître de stage (A. Vassiliev. Maestru de stagiu), ed. cit., p. 61.

80 Note din sanatoriul Vsehsviatskie, publicate de C. Rudniţki, în Teatr, 1987, nr. 12, traduse în Theâtre en Europe, 1988, nr. 18, pp. 36-38. Vezi şi E. Vahtangov, Ecrits sur le theâtre (Scrieri despre teatru), Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, traduse de H. Henry, pp. 313-318.

81 Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko împrumută, de asemenea, estetica lor. Nu

suplă, evolutivă, pe care cei doi fondatori ai Teatrului de Artă din Moscova, Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, o vor adopta. Organizare care îi va permite să clădească în timp şi să se extindă în spaţiu şi care, preluată de sistemul sovietic[82], îi va conferi, în mod paradoxal, monopolul teatral în URSS, golind-o, în acelaşi timp, de substanţă. Fraza lucidă şi necruţătoare a lui Vahtangov, pe atunci măcinat de un cancer, la câteva luni înainte de moarte – nu se trişează cu judecăţile în asemenea momente – ne îndeamnă să distingem între personalitatea unui maestru care devine din ce în ce mai carismatic, consacrându-se trup şi suflet scenei[83], şi ansamblul „sistemului stanislavskian, valabil mai mult prin conţinuturile sale pedagogice şi etice decât prin cele estetice, teatrul de artă ca noţiune, şi Teatrul de Artă din Moscova, ca instituţie.

Regimul sovietic decide în anii treizeci să asimileze programul Teatrului de Artă din Moscova (sau MHAT), radical la epoca fondării sale în 1898, unui program şi unei estetici aşa-zis revoluţionare, în vreme ce un teatru revoluţionar, care era, de asemenea, un teatru de artă, va fi eliminat, în persoana lui Meyerhold, fără să fi fost cu adevărat susţinut sau încurajat de regim. Trebuie să subliniem acest paradox deja evocat şi să preluăm această reflecţie critică, fără de care am lăsa noţiunii de teatru de artă tot parfumul de muzeu şi aerul conservator cu care, *a contrario*, stalinismul a încărcat-o prin metoda sa de substituţie. Căci teatrul, aşa cum îl concep Meyerhold şi Vahtangov, atât de violent în critica sa faţă de maestrul venerat, aşa

---

vom vorbi niciodată destul despre forţa „şocului Meininger" asupra lui Stanislavski. Trupa este în turneu la Moscova în 1890. Cf. K. Rudniţki, Russkoie rejisserskoie iskusstvo, 1898-1907 (Arta regizorilor ruşi), Moscova, Nauka, 1989, pp. 23, 38-39.

[82] Se va utiliza termenul „mhatizare", neologism format după sigla Teatrului de Artă din Moscova (MHAT).

' Nemirovici-Dancenko scrie, în scrisoarea sa adresată „Membrilor confreriei MHAT", iulie 1902, m Izbranîiepis'ma. Moscova, Iskusstvo, 1954, p. 215: „Fiecare instituţie are, ca o fiinţă umană, psihologia sa". Descrie psihologia Teatrului de Artă, analizând fiecare fază din scurta sa istorie.

_ Povestit de Meyerhold, O teatre (Despre teatru), şi tradus în V. Meyerhold, Ecrits sur le theâtre, 1891-1917, traducere, note şi prefaţă de B. Picon-Vallin, voi. 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 101-102. Meyerhold citează aici una dintre paginile sale de jurnal, datată 11 septembrie 1898.

cum se venerează în religie, este, de asemenea, un teatru de artă – „studio de artă", în cazul lui Vahtangov. De altfel, pentru *Prinţesa Turandot* (1922), ca şi pentru *Mandatul* (1925) au primit fiecare aprobarea admirativă a lui Stanislavski. Meyerhold va merge până la a spune în anii treizeci că – dacă ar cântări bine lucrurile – s-ar considera pe orbita, foarte îndepărtată, e drept, a Teatrului de Artă, de exemplu, ca studioul numărul 100, mai degrabă decât în proximitatea unui Tairov şi a tendinţelor sale estetizante.

*Fizionomia şi psihologia Teatrului de Artă din Moscov*a'. *Estetică şi mod de funcţionare*

Noţiunea de teatru de artă, în momentul fondării MHAT, nu este atât vagă, cât plină de contradicţii, ca şi modul de funcţionare a instituţiei căreia îi dă naştere, prizonieră între vise şi realitate. Ea subînţelege o voinţă fermă de a se afirma *împotriva* formelor teatrale contemporane – teatru comercial, academic, de pur divertisment – împotriva unui anume tip de joc – fals patos, declamaţie emfatică, cabotinism, diletantism, iresponsabilitate, vulgaritate, lipsă de disciplină, individualism, vedetism – împotriva unui stil de viaţă şi de creaţie – munca înjositoare la negru, „ciubucuri", viaţă boemă, dezmăţ, convenţii de regie şi decor învechite, concesii făcute modei, rutina meseriei – în fine, împotriva mediocrităţii repertoriului dominant. Ea permite să se instaleze în paralel elementele necesare pentru transformarea statutului actorului, construirea unui *ansamblu*, unde fiecare individualitate, o fiinţă cultivată, aleasă, educată şi formată printr-o evoluţie lungă şi dificilă, se supune, într-o atmosferă de muncă în colectiv, intereselor spectacolului şi ale teatrului – teatrul *lor* –, arătându-se capabilă să joace *cu* ceilalţi, prin mijlocirea regizorului. Ea implică câteodată alegerea curajoasă şi riscantă a unor texte dramatice pe care cenzura ar putea să le interzică, precum şi o grijă deosebită faţă de actori şi de compoziţia interioarelor, de reproducerea vieţii pe scenă. E interesant de văzut că, sub eticheta Teatrului de Artă şi în căutarea unui ideal de puritate afirmat neîncetat, de sinceritate, de adevăr, Stanislavski urmărea să alunge toată teatralitatea, toată artificialitatea din teatru pentru a face să intre ceea ce el numea, printr-o expresie redundantă pe care o îndrăgea, „viaţa vie".

Aici e cel de al doilea paradox care se ascunde sub noţiunea de teatru de artă în Rusia. Paradox pe care îl subliniază fiecare în parte, Cehov, autorul fetiş, şi Vahtangov, discipolul talentat. Asistând la

repetiţiile cu primul spectacol după *Pescăruşul*, Cehov se revoltă împotriva ambiţiei de a arăta totul, de a face să se audă totul pe scenă, orăcăitul broaştelor şi lătratul câinilor, sub pretextul că asta îi conferă adevăr. Cehov nu vede aici decât ilustraţie şi insistă. „Scena este artă, scena reflectă chintesenţa vieţii" şi deci nu trebuie „să se introducă nimic superfluu"**84**.

Totul se petrece ca şi cum, după Cehov, Teatrul de Artă nu face niciun fel de artă cu *Pescăruşul* său… Cu toate acestea, conturul unui pescăruş – ale cărui aripi larg desfăcute simbolizează în acelaşi timp succesul tinerei trupe şi neînţelegerile pe care le ascunde – devine, pentru mai mult de un secol, sigla MHAT. Vahtangov scrie în 1921: „Tot alungând din teatru vulgaritatea, clişeele, Constantin Stanislavski a sfârşit prin a alunga odată cu ele adevărata teatralitate" 1, adică arta teatrului.

Crearea Teatrului de Artă din Moscova a urmat după faimoasa întâlnire între doi oameni, Nemirovici-Dancenko şi Stanislavski, la restaurantul Slaviański Bazar, întâlnire, care e, de fapt, cea dintre *două curente*. Unul este reprezentat de Stanislavski, animat de o puternică dorinţă de a face teatru, născută dintr-o practică serioasă şi continuă a scenei ca amator (a nu se confunda cu diletant), în mediul său familial şi amical mai întâi, apoi la Centrul de artă şi literatură. Celălalt este simbolizat de Nemirovici-Dancenko, pasionat, cu studii de teatru – necesitate pe atunci recunoscută de marile personalităţi ale scenei ruse ca A. Lenski, pe care o practica sub deviza „a preda învăţând" din 1891, la Filarmonica din Moscova, unde Meyerhold, care vine, şi el, din practica de amatori, este elevul său. A fost un element esenţial şi nu este lipsit de importanţă să-l subliniem astăzi când există o situaţie analogă cu existenţa efervescenţei de grupuri de amatori de toate felurile şi, paralel, cu conştiinţa necesităţii unei formări mai aprofundate a actorului, ca şi formarea regizorului de teatru, absentă în Franţa. Am putea oare vorbi de o situaţie propice la sfârşitul secolului XX pentru experimente de „reîntemeiere", cum a fost cazul în secolul precedent?

' Ibid.

'Cf. Claudine Amiard-Chevrel, Le Theâtre artistique de Moscou (1898-1917), Paris, Editions du CNRS, 1979, p. 37.

La înfiinţare, Teatrul de Artă din Moscova adaugă la numele de botez calificativul „accesibil tuturor”. Dar, din primul an de existenţă, el exprimă o rezervă în inima acestei *utopii democratice*, aceea de „relativă accesibilitate pentru toţi” 1, pe care se grăbeşte, la rândul său, să o contrazică. Chiar dacă el va încerca periodic să se deschidă, în cele ce au urmat, unui alt public, publicului popular, primul studio va fi conceput ca o pepinieră destinată formării cadrelor pentru teatrele accesibile tuturor – MHAT va abandona repede această chemare. Între dorinţa unei misiuni educative şi culturale pentru un public larg şi imperativele funcţionării unui teatru fondat pe capitaluri private, MHAT va tranşa: imposibil, într-adevăr, să se scadă preţul biletelor fără să se reducă din capital, căci beneficiile sunt prea mici**85**.

Faţă de teatrele de stat din epocă, cele ale puterii imperiale, al căror public este mai degrabă aristocratic, MHAT este, într-adevăr, un teatru pe care l-am numi astăzi privat, fondat de doi oameni, dintre care unul, Stanislavski, este om de afaceri – el conduce de la vârsta de 19 ani una dintre fabricile familiale, cu o dublă competenţă, de inginer şi de comerciant1 – şi care se asociază cu ajutorul banilor burghezilor negustori, apoi, vom vedea, ai negustorilor aristocraţi. El este deschis, în principiu, unui public ieşit din burghezie, intelectualilor şi tineretului. Continuând în acelaşi timp să-şi asume responsabilităţile în fabrică, Stanislavski respinge prima idee a lui Nemirovici-Dancenko: să fondeze teatrul cu bani proveniţi din întreprinderea familială, înainte de a prevedea să lărgească acest capital cu alţi acţionari înstăriţi. El nu voia să rişte capitalurile comune, majoritatea imobilizate, de altfel, şi pentru ca opinia publică să nu confunde Teatrul de Artă cu un teatru comercial în care totul este supus puterii unui „antreprenor” care flatează gusturile cele mai proaste ale publicului pentru a-şi umple buzunarele. El preferă soluţia unei confrerii, a unei societăţi pe acţiuni, din care va face parte, ca şi

---

85 Cf. O. Radişceva, Nemirovici-Dancenko. Stanislavski Istoria teatral'nîh otnoşenii. 1897-1908, Moscova, ART, 1997, p. 413.

_1. Orlov, în cartea sa Moskovski Hudojstvennîi Teatr. Legendî ifaktî (1898-1917), Moscova, Moskovskii nabliudatel'/ART, 1993, p. 40, denunţă mitul unui Stanislavski incapabil de orice gândire practică, de o reflecţie de ordin economic. La Expoziţia internaţională de la Paris, în 1900, Stanislavski a primit, de altfel, o medalie de onoare pentru talentele sale de inginer.

Nemirovici, dar acesta din urmă nu va intra decât cu precizarea „singura activitate”[86]. Clauză ce spune deja multe despre diferenţa socială dintre cei doi.

În ciuda unui număr de succese şi din cauza exigenţelor de calitate ale celor doi regizori, situaţia financiară dificilă nu va înceta să se înrăutăţească. Datoriile Teatrului vor fi plătite periodic de Sava Morozov, unul dintre acţionarii care joacă astfel rolul de mecena şi susţine personal Teatrul la începuturile sale, ocupând un loc din ce în ce mai important până în decembrie 1904, dată la care decide să se retragă din societate, considerând că toate eforturile sale pentru a împiedica teatrul să se scufunde au fost în van, el le lasă aportul său iniţial, dar… * nu va mai investi nicio sumă.[87] Însă, cu ocazia reorganizării intervenite în 1902, când unii actori ai trupei au avut posibilitatea de a deveni acţionari ai Teatrului lor, Morozov a cumpărat acţiunile lor de la membrii primei societăţi şi le-a împrumutat actorilor suma necesară, devenind astfel, *de facto*, cel de al treilea director al teatrului. Cât despre preţul biletelor, el va creşte în fiecare an şi de aici, faimoasele cozi la care stăteau din timpul nopţii „studenţi şi liceeni, intelectuali din provincie şi slujbaşii săraci”: de fapt, în ce-i priveşte, era vorba să obţină bilete ieftine. Pentru biletele la preţ normal nu se făcea nicio coadă: doar oamenii bogaţi puteau să le cumpere[88].

În 1906, strâmtorat, Teatrul decide să facă un turneu în Europa (Berlin, Praga, Varşovia, Viena). Pleacă graţie banilor împrumutaţi de la Cercul de Artă şi de Literatură[89] şi nu poate reveni decât graţie donaţiilor unor generoşi admiratori care l-au urmat, N. Baliev şi N. Tarassov. „Cel mai bun teatru din lume şi chiar din univers”, cum îi place lui Stanislavski să scrie în notele sale[90], este înglodat în datorii în urma succesului cunoscut în străinătate. Şi reorganizarea societăţii

---

[86] Cf. ibid., p. 54.
[87] Cf. O. Radişceva, Nemirovici-Dancenko, ed. cit., p. 255. Nu trebuie uitat că el este cel care finanţează (re)construcţia Teatrului de Artă, aşa cum există el astăzi. Morozov se va sinucide pe 13 mai 1905 la Nisa.
[88] Cf. I. Orlov, op. cit., p. 78.
[89] Cf. O. Radişceva, op. cit., p. 298.
[90] Cf. „Al doilea caiet", 1907, în Note artistice, traduse de M. Zonoina şi J.-P. Thibaudat, Circe/TNS, 1997, p. 38.

pentru cea de-a opta stagiune, care îi dă mai multă importanţă lui A. Stahovici[91], îi face să intre ca acţionari pe Baliev, Tarassov, contesa Panina, contele Orlov-Davâdov, prinţul Dologorukov, dar contribuţiile achitate tot nu sunt suficiente pentru a restabili capitalul iniţial[92].

Imaginea mai mult sau mai puţin idilică a primilor ani ai MHAT, a căror nostalgie s-a făcut simţită mai târziu, în special în momentul dezgheţului, e, deci, contrazisă de problemele băneşti constante şi, de asemenea, de jurnalul pe care Meyerhold l-a ţinut în cei patru ani în care a lucrat aici[93]. Principiul unei societăţi de acţionari îi pare imperfect lui Meyerhold, care propune o formă de autogestiune, de „corporaţie". Iniţiativele sale vor fi blocate de Nemirovici-Dancenko, dar „un spirit de opoziţie" rămâne constant la Meyerhold, care observă că „elevii plătesc pentru a intra la Filarmonică, dar sunt figuranţi benevoli în teatru", că sufleorii sunt exploataţi, că „actorii sunt exploataţi material şi moral" (salarii, program de lucru) şi că, în realitate „nu se poate vorbi de teatru accesibil tuturor. E rezonabil să suporţi această exploatare?"[94]. Se ştie că MHAT plătea pe atunci salarii mici, semn al unui non-vedetism de principiu. Dar insistenţa cu care Meyerhold utilizează termenul de „exploatare" ar trebui, judecând dincolo de propria sa situaţie financiară dificilă, să ne incite să privim lucrurile mai de aproape[95]. El mai notează: „Actorii sunt cu toţii

---

[91] Cf. O. Radişceva, op. cit., pp. 251, 303.

5 Cf. I. Orlov, op. cit., p. 77-78.

[93] Este vorba de documente de arhivă, păstrate la RGALI şi publicate în V. Meyerhold, Nasledie. Autobiograficeskie materiali Dokumentî (1891-1903), sub direcţia lui O. Feldman, Moscova, Obiediniennoie gumanitarnoie ozda- telstvp, 1998.

[94] Ibid., p. 96, jurnal datat 26 septembrie 1898.

[95] Faţă de salariul unei vedete într-un teatru de provincie (între 6.800 şi 8.500 de ruble) sau în teatrele imperiale (în jur de 7.000 de ruble), salariile actorilor de la Teatrul de Artă sunt mult mai mici, dar ei sunt plătiţi 12 luni pe an. Există, totuşi, o foarte mare diferenţă. Câteva exemple: Darski, Koceverov - 2.400 de ruble; Andreieva, Vişnievski - 1.800 de ruble; Roxanova - 1.500 de ruble; Meyerhold - 900 de ruble; Munt - 700 de ruble. Cât despre Stanislavski, în plus faţă de salariul său de 2.400 de ruble, nu trebuie uitat că era remunerat şi pentru postul său în fabrica familiei. Este vorba de salarile anuale din prima stagiune a Teatrului de Artă. Cf. I. (Orlov, op. cit., pp. 23-26). începând cu cea de a doua stagiune, în ciuda semnării unui contract de trei ani, salariul unui Moskvin va fi mărit datorită succesului său. In timpul perioadei de mare criză (1905-1906), salariile vor

diferiţi, după situaţia lor socială (burghezi, proletari etc.). Situaţiile sunt diferite, ca şi indivizii [...] O totală neînţelegere a intereselor fiecăruia. Sătulul nu-l înţelege pe flămând. Nu există nicio solidaritate" **96**. El conchide: „Ce suntem noi, o întreprindere comercială sau o societate, o confrerie?" Şi mai departe: „Sunt cineva care îi amuză pe oamenii bogaţi. E trist, trist."**97**

Chiar şi calitatea artistică e câteodată în pericol. Nemirovici-Dancenko recunoaşte în 1901: „Imposibil să evităm compromisurile. Dacă nu jucăm decât spectacole de o mare valoare artistică, va trebui să reducem numărul lor la jumătate şi să depindem astfel cu atât mai mult de mecenat."**98** Meyerhold îl socoteşte dependent de mai marii lumii, în special de prinţesa Elizabeth Feodorovna, care nu l-ar susţine, după el, decât pentru că „montează spectacole mondene"**99**. Se revoltă împotriva „sprijinirii Teatrului de către milionari moscoviţi", a „prezenţei lor în sală". Îl condamnă pe Stanislavski pentru că acesta dispreţuieşte opinia ziarului liberal *Russkie Vedomosti* şi îi preferă pe oficialii de la *Moskovskie Vedomosti*, relatează că acesta din urmă se interesează de faptul că toaleta şi coafura interpretei Heddei Gabler ar putea lansa o modă printre doamnele din înalta societate moscovită... Nimicuri... În ciuda câtorva mari entuziasme, a unei munci îndârjite ca actor, ca pedagog şi ca asistent de regie, nu este teatrul la care a visat, l-ai care au visat elevii de la Filarmonică.

În 1901, Meyerhold va scrie în jurnalul său: „În artă, cel mai periculos este să serveşti gusturile burgheze ale mulţimii. [...] teatrul e mare atunci când înalţă mulţimea către el. [...] Aspiraţia către înălţimi nu are nicio raţiune de a fi decât dacă e fără compromis. Trebuie să ne

---

scădea, ca şi cheltuielile pentru montări. Dar, din an în an, unele salarii îşi vor lua zborul, mai ales când e vorba de mari actori - ca Uralov sau Kacialov - atraşi de remuneraţii mai substanţiale în alt teatru (Cf. I. Orlov, op. cit., p. 27).

96 Ibid., nota 1, p. 196, jurnal datat 21 septembrie 1898.

97 Ibid.

, nota 1, p. 198, jurnal datat 7 octombrie 1898, în ajunul reprezentaţiei generale cu Ţarul Fiodor Ivanovici.

98 Scrisoare de Nemirovici-Dancenko către Cehov, citată de O. Radişceva, op. cit., p. 131.

99 Cf. supra, note 18, p. 198, jurnal datat 26 septembrie 1898.

luptăm, oricât ar costa.**100** Cu ocazia reorganizării Teatrului în 1902, numele lui Meyerhold, tip încăpăţânat, incomod, animat de o reflecţie politică de inspiraţie marxistă, nu este reţinut printre cei ai viitorilor acţionari. El decide atunci, împreună cu alţi excluşi, să demisioneze şi să fondeze propria sa companie. În acelaşi timp, lecţia trecerii sale pe la MHAT nu ţine, din fericire, de aceste câteva cuvinte: *mai multă democraţie*, *mai puţin compromis*. Experienţa dobândită va alimenta cel puţin un an alegerea repertoriului, punerile în scenă, jocul de ansamblu, arta noii trupe care închiriază săli în provincie, unde prezintă un teatru deja depăşit la Moscova, dar de o noutate incomparabilă în sudul Rusiei. Critica locală va vorbi despre „Teatrul de Artă din Kherson", unul dintre oraşele de provincie unde se instalase compania**101**.

A face un teatru de artă

S-a mai subliniat ambiguitatea demersului „artistic", denunţat de Cehov încă din 1898, apoi de Vahtangov. Teatru artistic, teatru de artă. Despre ce e vorba pentru cei doi fondatori? În acelaşi timp, atacând în principiu starea actuală a teatrului, Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko atacă în practica lor esenţa sa. Trebuie să ne amintim ce scria Stanislavski, „În teatru, detest teatrul"**102**, sau, în 1912, ca răspuns la o scrisoare de la Meyerhold, care îl îndemna să reziste împotriva celor ce îl împiedicau să-şi afle calea: „Teatrul este o artă grosolană... trebuie să te lupţi. Nu mă plâng de duşmanii mei. Îi

---

100 V. Meyerhold, Jurnal din 1901", în Ecrits sur le theâtre, voi. 1, ed. cit., p. 53.

101 Putem astfel să mai citim: „întreaga parte artistică era atât de conştiincios executată, că publicul ar încerca o decepţie amară, dacă am reveni, după acest Trei surori, la vechile puneri în scenă". (A. N-n., în „ Trei surori, dramă de A. Cehov", în lug, 24 septembrie 1902). Critica locală consideră regia la Trei surori, semnată de Meyerhold în cadrul primei sale companii, organizate sub numele de „Trupă de actori dramatici ruşi sub direcţia lui Meyerhold şi Koceverov" în 1902, o „copie" a spectacolului lui Stanislavski şi Nemirovici- Dancenko. In rest, jocul lui Meyerhold subjugă forţa interpretării sale în Ivan cel Groaznic, „caleidoscopul mimicilor, gesturilor şi intonaţiilor sale", amplitudinea „talentului său artistic". Sub pana criticilor, termenul „artistic" semnifică, în acelaşi timp, calitatea jocului de ansamblu şi a interpretărilor individuale, grija purtată decorului până în cele mai mici detalii, pentru a crea o iluzie totală a vieţii şi a ne face „să uităm că suntem la teatru". Cf. articolele adunate în Meyerhold v ruskoi teatral'noi kritike, 1892-1918, RID, Moscova, ART, 1997, p. 20.

102 „Cel de al treilea caiet", 1908-1913, în Notes artistiques, op. cit., p. 113.

respect. Cele mai mari suferinţe le-am îndurat din partea teatrului însuşi. Doamne, ce instituţie şi ce artă grosolană!”[103] Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko vor încerca să *înalţe* la MHAT această artă grosolană, în cele două sensuri ale termenului, găsind mijloacele – reguli de viaţă colectivă, reguli de creaţie personale şi colective – pentru ca ea să devină o artă egală cu celelalte arte – literatură, muzică, arte plastice – cu legile sale, „gramatica artei dramatice”, după cum scrie Stanislavski în primul caiet de *Note artistice*? Actorul trebuie să fie aici un om cultivat, nu unul dintre acei histrioni inculţi şi zgomotoşi. Pe un ton de manifest, Teatrul de Artă anunţă şi repetă că forţa sa rezidă în raportul foarte strâns pe care îl întreţine cu un repertoriu serios, clasic, apoi foarte repede cu cei mai mari autori dramatici contemporani[104]. Relaţia cu pictorul-decorator devine esenţială. Deşi datează din 1912, vom cita mărturia lui N. Reerich, invitat să realizeze decorul pentru *Peer Gynt*: „La Teatrul de Artă simţi la fiecare pas că eşti la fel de necesar regizorului şi actorului cum şi ei îţi sunt necesari ţie. Resimţi bucuria muncii în comun, înţelegi că aici nu numai că nu eşti un străin, ci eşti la tine acasă, faci parte din familie, eşti un apropiat, simţi că toţi doresc să facă totul cât mai bine posibil, şi că, într-un cuvânt, aici domneşte Arta.”[105] Regia se pregăteşte dinainte, replică după replică, în caietele de regie tehnică elaborate cu grijă, cu multe descrieri, precizări, crochiuri. În fine, ultimul şi nu din cele mai puţin importante: „În plus”, cum îi scrie Gorki lui Cehov, „lucrătorii dulgheri care sunt angajaţi aici iubesc arta mai mult decât cei mai celebri scriitori ruşi.”[106]

Noţiunea de „teatru de artă” este astfel legată de un înalt nivel de exigenţe personale şi comune, impuse tuturor colaboratorilor şi acceptate de ei, la fel ca în cercetare şi în şcoală.

---

[103] C. Stanislavski, Scrisoare către Meyerhold, 10 februarie 1912, ca răspuns la o scrisoare de la Meyerhold şi Golovin, datată 1 februarie 1912. (Cf. V. Meyerhold, Ecrits sur le theâtre, voi. 1, ed cit., p. 82), citat în I. Vinogradskaia, Jizn'i tvorcestvo Stanisavskovo, letopis', voi. 2, Moscova, VTO, 1971, p. 326.

[104] Cf., de exemplu, scrisorii lui Nemirovici-Dancenko către Cehov, din 25 aprilie 1898, în Izbrannîepisma, Moscova, Iskusstvo, 1954, pp. 110-111.

[105] Citat de G, Krîjitski, K. Mardjanov 1873-1933, Moscova-Leningrad, Gos. Izd. Iskusstvo, 1946, p. 28.

[106] C. Stanislavski, Notes artistiques, op. cit., p. 263. Este vorba de note datând de dinainte de fondarea Teatrului de Artă.

Regizorul îndrăzneşte aici să fie pedagog; de altfel, din 1901 există, pe lângă Teatrul de Artă, o şcoală destinată furnizării de noi recruţi trupei, unde predă Nemirovici-Dancenko şi unde, mai întâi timid, Stanislavski încercase, de asemenea, să predea. În fine, artă mai semnifică „a sluji tot ce e mare", cum va formula mai târziu Vahtangov, şi acest sens impune scenei, cel puţin în principiu, o etică, o morală individuală şi colectivă.

Dar estetica acestui teatru e mai întâi şi înainte de orice *realistă*, *legată de marele roman rus din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, pe care Stanislavski, ca şi Nemirovici-Dancenko, îl propun ca model în teatru. După ce a văzut spectacole în Franţa în 1899, Stanislavski notează: „fără realism, arta devine o jucărie". Simov, decoratorul de la începuturile MHAT, este, şi el, legat de secolul al XIX-lea, aparţinând grupului Ambulanţilor. În ce priveşte teatrul poetic sau tragedia – Puşkin, Blok, Maeterlinck, Shakespeare – primele metode ale Teatrului de Artă nu au reuşit să o scoată la capăt. Pentru a monta aceşti autori şi a încerca să depăşească stadiul eşecului programat, Stanislavski va recruta, începând din 1905, colaboratori îndrăzneţi ca Meyerhold, Sulerjiţki, Craig apoi Vahtangov, neacceptând în acelaşi timp *niciodată întru totul* colaborarea şi aportul lor. Astfel era exprimată marca Teatrului de artă, unde regula de aur stanislavskiană este aceea de a urma natura.

Radicalitatea Teatrului de Artă constă în lupta pe care o duce împotriva rutinei, împotriva eclectismului reprezentaţiilor în care fiecare joacă în felul său, pentru calitatea muncii şi seriozitatea atitudinii faţă de scenă, cerută cu exigenţă atât din partea actorilor, cât şi a publicului căruia i se retează trufia sau care e privat de toate manifestările intempestive. Astfel, MHAT suprimă muzica în timpul pauzelor, închide uşile sălii pentru cei în întârziere, interzice să se ofere flori actorilor şi să se aplaude în timpul spectacolului, pentru a se elibera de tirania publicului, care devine astfel şters, pasiv. Această radicalitate se regăseşte în riguroasa alcătuire a unei trupe, în ţelurile comune, în formarea actorilor. La nivelul estetic, odată trecute primele îndrăzneli – jocul natural, al patrulea perete eliminat şi spatele întors către public, de altfel, o inovaţie a lui Antoine, este vorba de a crea o

artă universală[107], de a viza, după cum Stanislavski va spune la cea de a zecea aniversare a Teatrului de Artă, „eternul, simplul, esenţialul în artă”[108].

După un entuziasm de scurtă durată[109], Meyerhold va reacţiona adesea violent, cu o sensibilitate exacerbată, la contradicţiile între teorie şi realitatea cotidiană. În sensurile deja citate, „arta” este adesea puţin prezentă pentru el: se plânge de grosolănia colegilor săi actori, de lipsa de disciplină din partea direcţiunii. Pe 10 octombrie 1898, după o întârziere de două ore la repetiţia generală cu *Neguţătorul din Veneţia*, Meyerhold plânge şi, la exclamaţia dispreţuitoare „Dar ce fel de actor mai eşti şi dumneata?”, rostită de Stanislavski, în faţa unui joc de scenă[110] nereuşit, protestează: „Iată exploatarea, să-mi spună «Dar ce fel de actor mai eşti şi dumneata?» Da, sunt actor, şi nu o maşinărie, niciun manechin. Dacă repetiţia era anunţată la ora şase, ea trebuie să înceapă la ora şase. Armurile şi costumele trebuia să fie gata [...]. Şi apoi, de ce armuri adevărate? Din două, una: sau armuri care te împiedică să joci, sau joc, dar fără armură. Nu sunt o maşinărie”. Mai varsă lacrimi la o altă repetiţie, convins de lipsa de validitate a metodelor stanislavskiene, pe vremea aceea despotice.

---

[107] MHAT a fost un element de contrast pentru avangardă. In 1928, Igor Terentiev, unul dintre ultimii reprezentanţi ai avangardei sovietice, lansează formula „antiteatru de artă", un „teatru antiartistic", epitet provocator care desemnează teatrul pe care-1 practica el însuşi, politic, contaminat de tehnologii şi destinat unui public proletar, „după cum Teatrul de Artă fusese destinat la începuturile sale negustorilor luminaţi din vechea Moscovă". El defineşte conceptul de „artistic" ca pe ceva care îi destinde pe cei mai mulţi, care e respectat şi iubit, cu un consens facil. Cf. „Le theâtre anti-artistique", 1928, în I. Terentiev, Sobranie socinanenii, prezentate de M. Marzaduri şi T. Nikol'skaia, Bologna, San Francisco, 1988, pp. 308-314 şi pp. 338-342.

[108] Cf. C. Stanislavski, „Dare de seamă despre zece ani de activitate artistică a MHAT", 1908, în Sobranie socinenii, în opt volume, Moscova, Iskusstvo, pp. 137-147.

[109] Cf. notele lui Meyerhold din iunie 1908, în Ecrits sur le tbeâtre, voi. 1, ed. cit., pp. 47-48.

[110] Jocul de scenă de care e vorba, pe care i 1-a arătat Stanislavski, descria felul cum trebuia ridicată sabia asupra Porţiei. Meyerhold îşi va termina povestirea descriind efortul supraomenesc pe care a trebuit să-1 facă pentru a nu-1 lovi pe Stanislavski la faţă cu sabia...

Şi, mai ales, el constată că „această orientare realistă în artă a regizorilor este o pasiune exagerată şi indezirabilă". Meyerhold începe astfel să-şi definească propria atitudine artistică, în funcţie de experienţa trăită. El insistă asupra necesităţii jocului conştient şi a prezenţei unei analize reflexive a piesei. Pe 17 ianuarie 1899, el protestează: „Oare noi, actorii, trebuie numai să jucăm? Mai trebuie să şi gândim când jucăm, ce jucăm şi prin jocul nostru să instruim sau să denunţăm [...]. Actorul trebuie să fie un factor conştient al expresiei autorului şi numai cu această condiţie publicul va putea să aibă o atitudine conştientă faţă de piesă". Alte lacrimi, în iulie 1898, la lectura piesei lui Hauptmann, *Adormirea lui Hannele* (spectacol care va fi interzis de mitropolit), pentru că *ideea*, *gândirea* sunt absente din toate comentariile.**111** Cât despre repertoriu, Meyerhold scrâşneşte din dinţi faţă de compromisul şi „ghiveciul de prost-gust" pe care îl reprezintă alegerea piesei a...

În vis de Nemirovici-Dancenko (1901). Fie că e vorba de disciplină, de etică, de metode de lucru sau de stil, puţine lucruri îl satisfăceam la vremea aceea pe Meyerhold, aflat în căutarea unei arte adecvate cu totul epocii sale, care „să ardă de spiritul timpului"**112**. Şi astfel, după o stagiune, Teatrul de Artă din Kherson va fi botezat în 1903 Confreria Noii Drame: după un an de ucenicie, în care a copiat tehnicile Maestrului, cum fac pictorii, apar orientări personale pe care le defineşte sub cuvintele *teatru*, *dramă*, *artă*, *nou*, şi care îi privesc, în acelaşi timp, pe noii autori şi mijloacele scenice dictate de scriitura lor. Îndepărtându-se de iluzia „vieţii vii", a „realităţii celei mai reale" convocate pe scena de la MHAT, acest teatru străbătut de suflul morţii, pe care îl emană dramaturgia lui Maeterlinck**113**, va însufleţi, studiindu-le, convenţiile teatrale, în loc să le estompeze, făcând să dispară avatarurile lor remarcabile sau de rutină.

Conducerea bicefală şi utilizarea marginilor

Teatrul de Artă din Moscova se caracterizează printr-o

---

111 Vezi jurnalul din 10 octombrie 1898, p. 243, scrisoare către Nemirovici-Dancenko, şi 17 ianuarie 1899, ca şi V. Meyerhold, Ecrits sur le tbeâtre, voi. 1, ed. cit., p. 48-49.

112 Scrisoare către Cehov, 18 aprilie 1901.

113 Cf, B, Picon-Vallin, Meyerhold, Les Voies de la creation theâtrale, voi. 17, Paris, CNRS Editions, 1990. pp. 28-30.

conducere colegială, împărţită între Nemirovici-Dancenko şi Stanislavski. Este principiul însuşi de funcţionare artistică şi instituţională a acestui teatru, şi nu o aberaţie monstruoasă. Complementaritatea lor – unul, prieten cu Cehov, ocupându-se mai mult de literatură dramatică, şi celălalt, mai apropiat de scenă – relaţia de dragoste – ură pe care o întreţin şi pe care a surprins-o atât de bine actorul Mihail Cehov presupune conflicte frecvente, care îi obligă la negocieri permanente. Această situaţie înmulţeşte riscurile de ruptură, necesitând puneri la punct frecvente şi reînnoiri periodice, dintre care primul exemplu este ceea ce am putea numi „cel de al doilea Slavianski Bazar", la începutul anului 1905, dificil de datat mai precis, spre deosebire de primul, despre care s-au putut face multe comentarii. Se întâmplă în momentul când, în plină criză, în urma unor eşecuri succesive, a unor dificultăţi personale şi probleme financiare, „teatrul e pe moarte", după expresia lui Gorki din 1904[114].

Şi, în acel moment, Stanislavski îl cheamă pe Meyerhold pentru a crea cu el, mai mult sau mai puţin independent de Nemirovici-Dancenko, primul Studio care reuneşte membri ai Confreriei Noii Drame şi elevi ai şcolii Teatrului de Artă, organizat în acelaşi timp ca teatru-laborator şi ca teatru profesionist.

Carta acestui Teatru-Studio, scrisă de Meyerhold, este un manifest care ridică la cel mai înalt grad exigenţele Teatrului de Artă: aspiraţia la frumuseţea superioară de artă, lupta împotriva rutinei. Dar ea propune scopuri precise: căutarea de noi procedee *plastice* potrivite unei dramaturgii noi, care a luat avans faţă de tehnicile scenei şi faţă de actori – este vorba de dramaturgia simbolistă. Această nouă activitate artistică trebuie să întinerească MHAT, să-i permită să rămână la avangardă, ca în primii doi ani ai existenţei sale, dându-i noi motivaţii, entuziasm – Meyerhold vorbeşte chiar de fanatism – întărind codurile etice, pentru că e vorba, de această dată, să creeze „un teatru ermitaj", „să prefacă munca creatoare în celebrare religioasă" şi să aţâţe noi focuri din jăratic[115]. Dar afirmând în acelaşi timp aceste noi valori spirituale care înrudesc teatrul cu o sectă (şi nu cu un templu, cum doreşte Stanislavski, după idei curente în Rusia la începutul

---

[114] Citat de O. Radişceva, op. cit., p. 245.

[115] V. Meyerhold, „Proiect pentru o nouă trupă dramatică pentru Teatrul de artă din Moscova", în Ecrits sur le theâtre, voi. 1, ed. cit., p. 73.

secolului XX[116]), Meyerhold se înhamă la sarcini concrete, la probleme de spaţiu, pe care încearcă să le rezolve cu tineri pictori, se îndepărtează de tot ceea ce fusese până atunci specificul estetic al

MHAT. Teatru de artă semnifică aici teatru de artişti, de pictori. Mai târziu, lectura lui Georg Fuchs îi va inspira lui Meyerhold principiile „scenei-relief" a regizorului de la Künstler-Theater din München[117].

Înfiinţareaa acestui Teatru-Studio în 1905 arată fineţea intuiţiei lui Stanislavski, care, pentru a supravieţui unei crize, ştie să se înconjoare de persoane străine de estetica sa, de cercetători, de rebeli chiar, intuiţie care va deveni o strategie, o tactică eficace. Căci acest Teatru-Studio, preludiu la formarea altor studiouri (vor mai fi cel puţin şase) sau „filiale" în reţea, îi va permite lui Stanislavski să îşi experimenteze sistemul, să încerce improvizaţii cu actori tineri, în afara trupei recalcitrante de care Nemirovici-Dancenko însuşi se plânge (lene, capricii, tot ceea ce se reproşează actorilor în alte teatre...). Ele vor oferi posibilitatea unor personalităţi puternice, nemulţumiţilor chiar, să părăsească teatrul principal pentru a se dezvolta în libertate în afara lui, rămânând, în acelaşi timp, strâns legaţi de el, şi să lucreze fără să perturbe funcţionarea normală. Studioul poate astfel să formeze actori şi regizori pentru teatrul principal şi să pregătească spectacole luându-şi tot timpul necesar.

Pentru *a dura* – şi Teatrul de Artă din Moscova se proiectează foarte repede în durată, este conştient de anvergura sa europeană şi, dincolo de orizontul rus, alte teatre stau cu ochii pe el, motiv care trebuie să-l incite să „reziste" – pentru a dura, deci, el va învăţa să se înconjoare fără să se sufoce, să formeze noi recruţi, care vor putea astfel să se răspândească şi să formeze noi grupuri. Şi va şti, cum o va face în 1924, „să-şi injecteze" sângele nou al ansamblului celui de-al Doilea Studio, care va fuziona cu restul trupei în criză pentru a alcătui un nou colectiv şi să facă să conlocuiască generaţii diferite.

1905. Teatrul-Studio. E vorba, într-adevăr, de reînfiinţarea MHAT pe baze diferite, chiar dacă, în mod simbolic, vara lui 1905 reaminteşte de vara lui 1898 pentru că repetiţiile au loc la Puşkino, loc

---

[116] Cf. Cl. Amiard-Chevrel, op. cit., p. 76.
[117] Cf. V. Meyerhold, Ecrits sur le theâtre, voi. 1, ed. cit., pp. 135-136.

mitic al începuturilor MHAT. Din mai multe motive, tentativa va eşua. Dar, mai târziu, alte tentative vor reuşi. Vor exista alte renaşteri graţie acestei organizări eficace: un centru şi batalioane turbulente, de avangardă chiar. Pentru Meyerhold, lecţia eşecului va fi clară: el trebuie să reia totul de la zero. Studioul său din 1913, fondat la un an după Studioul Teatrului de Artă, care lucrează cu memoria afectivă, îi poartă pe elevi în memoria teatrului. Dar dialogul dintre cei doi oameni de teatru, câteodată concretizat prin schimburi epistolare, nu va înceta niciodată, din dorinţa de colaborare a Maestrului cu elevul său şi din curiozitatea fiecăruia pentru cercetările celuilalt.

În teatrul său postrevoluţionar, Meyerhold nu va fi capabil să creeze acest tip de organizare, fără îndoială implicată de structura bicefală de la început. Dar, în 1938, va avea loc un al treilea „Slaviański Bazar", cel mai misterios, când cei doi oameni se apropie după închiderea tragică a GOSTIM-ului, teatrul lui Meyerhold. Ultima reînfiinţare ar fi putut să se nască din această întâlnire, pentru că ultimul stadiu al sistemului stanislavskian, cel al acţiunilor fizice, e interesat de descoperirile lui Meyerhold, pe care, în parte, le include. Încă o dată, totul se petrece în margini, la Operă**118**, întâlnire organizată de Stanislavski lângă Teatrul de Artă devenit instituţie oficială şi unde bătrânul maestru nu se mai duce. În acest loc periferic, Stanislavski îl desemnează pe Meyerhold ca succesor al său, dar autorităţile staliniste, la care se adaugă inerţia oamenilor, vor dispune altfel de moştenirea sa.

Teatrul este mai mult decât o artă

Meyerhold îi face acestei concepţii o corectură. El scrie: „Teatrul este o artă şi poate ceva mai mult decât o artă."**119** Această concepţie, formulată în 1914, la mult timp după trecerea lui Meyerhold pe la MHAT, sintetizează toate insatisfacţiile pe care a putut să le încerce. Ea exprimă manifestul arzător din 1905. Se apropie de textele pline de fervoare pe care Vahtangov le va scrie câţiva ani mai târziu.

---

118 A fost la început un Studio de operă.

119 „Glose du dr Dapertutto", în Liubov'k triom apel'sinam (Dragostea celor trei portocale), Petersburg, nr. 4-5,1914.

_ Scrisoare către Cehov, 18 aprilie 1901, în V. Meyerhold, Ecrits sur le theâtre, voi. 1, ed. cit., p. 63. Camarazii de care vorbeşte sunt membrii trupei MHAT.

Căci este cu adevărat această convingere: ca artă, teatrul este mai mult decât o artă ce îi uneşte pe cei doi oameni, trecând amândoi de la credinţa într-o misiune dedicată artei teatrale care ţine de sacru, de religie, la cea într-un teatru în slujba poporului sau într-un teatru politic angajat – a nu se confunda cu teatrul de propagandă. Totuşi, Stanislavski, după spusele lui Vahtangov, zicea: „Teatrul de Artă este modul meu de a fi cetăţean în serviciul Rusiei". El era mai aproape de Nemirovici-Dancenko, care în 1921 va afirma că datoria lui este să îi „explice publicului stările sufleteşti ale societăţii".

Pentru Meyerhold, angajamentul semnifică foarte devreme mult mai mult. În 1898, notează în jurnalul său: „Regizorul, ca orice artist, trebuie să fie la nivelul secolului său. El trebuie să fie sincer şi profund angajat". În 1901, îi scrie lui Cehov: „Aş vrea să ard de spiritul timpului meu. Aş vrea ca toţi cei care se servesc de scenă să devină conştienţi de marea lor misiune. Faptul că tovarăşii mei nu vor să se înalţe deasupra micilor lor interese de castă, că rămân străini de interese mai generale mă nelinişteşte. Da, teatrul poate juca un rol enorm în reorganizarea a tot ceea ce există". 1 Nu este vorba „să explice", ci să transforme: a transforma teatrul, a transforma viaţa, a transforma spectatorul, deci omul. Vahtangov este, la rândul său, departe de atitudinea pragmatică a lui Nemirovici-Dancenko **120** şi angajamentul său în formarea îndelungată şi dificilă a acestor fiinţe de elită, care trebuie să fie, după el, actorii, în viaţă, ca şi în teatru, merge mână în mână cu afirmaţia: „A sluji poporul i * * A

este a sluji arta". În 1918, pentru Vahtangov, teatrul popular şi teatrul de artă sunt inseparabile, el creează chiar formula „teatru popular de artă".

De fapt, deşi a fost radical la început, Teatrul de Artă al lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko a urmat o cale justă şi cu măsură, care vizează universalitatea. Şi chiar dacă, sub conducerea lui Stanislavski, ea este deschisă la permanente puneri în discuţie, la o cercetare fără sfârşit, este adesea o cale de compromis, realistă, în

---

120 De exemplu, Nemirovici-Dancenko scrie: „Teatrul există pentru literatura dramatică", „Membrilor Confreriei MHAT-ului, iulie 1902", în op. cit., p. 219. El atenuează prima formulare, căci în ciorna unei scrisori datate 4-5 iunie 1902 şi adresate - dar netrimise - lui Stanislavski, el scria: „Teatrul există ca să jucăm piese"; cf. O. Radişceva, op. cit., p. 146.

sensul obişnuit al termenului. Teatrul este un microcosm în care conflictele, ciocnirile sunt constante – Giorgio Strehler a amintit cât de dificil e să coabităm fără a-i strivi pe alţii – şi funcţionarea bicefală a MHAT, care conta-A

minează toate structurile sale, este departe de a le estompa. În acelaşi timp, fondatorii şi adevăraţii discipoli, care sunt întotdeauna puţini, îşi dau seama că trebuie „să aibă grijă" de Teatru şi de Studiourile sale, sub ameninţarea că vor dispărea: e ceea ce atestă bogatul corpus de scrisori de încurajare, de puneri la punct, de declaraţii, de justificări, de ameninţări etc., păstrate în arhivele Teatrului de Artă. În fine, MHAT este în mod esenţial un teatru al actorului, Teatru de Artă al Actorului, denumire care i-ar conveni, fără îndoială, cel mai bine.

Opera realizată de Vahtangov în diferitele sale studiouri, cea a lui Meyerhold din Teatrele imperiale, care se hrăneşte din activitatea sa din studiouri, apoi după 1920, cu trupa lui, în mijlocul unor spaţii pentru cercetare – care se numesc atelier, laborator, şcoală –, cu excesele şi îndrăznelile lor**121**, cu sclipirile lor, cu angajamentul afirmat, deşi diferit, fac parte din galaxia teatrului de artă, în afară, poate, de scurta perioadă meyerholdiană de productivism pur şi dur, când noţiunea de artă e contestată. Şi asta, chiar dacă termenul nu mai apare în denumirea teatrului. Teatru de artă, pentru că nu e comercial, ci întemeiat pe pasiune şi analiză, pe studiul relaţiei cu publicul, pe calitatea repertoriului. Teatru de artă, pentru că e vorba de cercetare de lungă durată, nepotolită, şi pentru că *arta scenei* – punere în scenă, „specializarea cea mai largă din lume"**122**, şi *arta actorului* – sunt, în acelaşi timp, foarte contemporane, şi aparţinând unor mari tradiţii europene (commedia dell'arte) şi extraeuropene. Artă a re-teatralizării teatrului care, curăţat de impurităţile sale prin demersul etic al MHAT, poate stabili un dialog cu un public devenit din nou activ şi reintegra impurul într-o estetică dublă, cea a grotescului, care îi uneşte pe Vahtangov şi Meyerhold.

Putem să considerăm că găzduirea finală pe care Stanislavski i-o

---

121 Cf. conţinutului ultimei scrisori a lui Vahtangov către elevii săi, în mai 1922, în care îi îndeamnă să meargă înainte, în E. Vahtangov, Ecrits sur le theâtre, ed. cit., p. 363.

122 V. Meyerhold, Ecrits sur le tbeâtre, 1936-1940, voi. 4, ed. cit., p. 323.

acordă lui Meyerhold în cadrul MHAT, teatru devenit purtătorul de cuvânt al unei pseudoarte, oficiale şi degradate (dar oare, în momentele cele mai dificile, când trebuie încercat să se acţioneze departe de putere, marginile nu funcţionează ca nişte centri vitali?), şi desemnarea lui paradoxală ca moştenitor, dezvăluie, într-adevăr, arătând cele două feţe ale sale, deplina semnificaţie a numelui pe care îl alesese tânărul teatru în 1898. Unul dintre fondatori, figură reformatoare, paternală, deschide, în fine, în mod durabil – vrem să credem – spaţiul său inventatorului, mereu rebel, Artistului, „singurului regizor" pe care îl recunoaşte în 1938 (ca pe Vahtangov în 1921), nu pentru a-l domina, ci pentru a-l proteja, pentru a-l încorona şi pentru a împărţi cu el acest loc.

În iulie 1938, cu câteva zile înainte de moartea sa, Stanislavski îi mărturiseşte lui I. Bahruşin, ţinându-l de mână: „Protejaţi-l pe Meyerhold, este unicul meu moştenitor în teatru, nu numai pentru teatrul nostru, ci pentru teatru în general."**123**

Elevul l-a moştenit pe Maestru, dar maestrul a luat şi el mult de la elev, a înţeles multe graţie celui pe care, în vremea perioadei sale simboliste, dorise să-i ia la palme…

Stanislavski (împreună cu Nemirovici-Dancenko) şi Meyerhold au pus bazele a două tipuri de teatru de artă distincte, teatre animate de oameni din generaţii, cu temperamente şi din medii sociale şi culturale diferite. Unul căuta să surprindă realitatea (naturalism, realism psihologic), celălalt, îndrăgostit de formă pentru ceea ce arăta ea din realitatea în transformare, inventa formele teatrului modernităţii, lucrând, în acelaşi timp, asupra modului de reprezentare şi a obiectului reprezentării. Unul era legat de trecut, celălalt aparţinea viitorului, chiar în opinia bătrânului maestru.

Philippe Ivernel

Georg Fuchs şi Künstler-Theater din München

Fondat la München de Georg Fuchs în 1908, cu sprijinul binevoitor al mai multor autorităţi, Künstler-Theater – Teatru de „artist" sau „al artiştilor" – poate fi considerat o variantă germană a Teatrului de Artă. Mi se pare interesant să-l evocăm aici prin articolele

---

123 1. Bahruşin, „Stanislavski şi Meyerhold", în Vstreci s Meyerhol'dom, (întâlniri cu Meyerhold), culegere de amintiri sub direcţia Maşei Valenţei, P. Markov, B. Rostoţki, A. Fevralski, N. Ciuhin, VTO, 1967, p. 589.

pe care presa franceză i le-a consacrat după inaugurarea sa. Ele ne permit să apreciem foarte concret noutatea acestui teatru, surprinzătoare în epoca respectivă, şi care atestă în acelaşi timp puterea sa de influenţă dincolo de frontierele sale de origine. De altfel, Georg Fuchs însuşi a publicat câteva ecouri în anexa de la *Die Revolution des Theaters*, *o* cane din 1908, având valoare de manifest, unde dezvolta toate implicaţiile practice şi teoretice ale drumului pe care îl deschisese cu Künstler-Theater.

După studii de germanistică şi de istoria artei la Giessen şi Leipzig, Fuchs s-a făcut cunoscut la München în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Dramaturg, el a lăsat, printre altele, o comedie *Till Eulenspiegel* (1899), două tragedii, *Manfred* (1902) şi *Hyperion* (1905), un „joc al pasiunii", intitulat *Christus* (*Iisus Hristos*, 1916). A conceput opere scenice în care muzica şi dansul aveau o pondere decisivă: *Liebe* (*Dragoste*), tragedie într-un act, pe muzică de Anton Beer, 1893; *Das Tanzlegendehen* (*Mied legendă pentru dans*), spectacol coregrafic după Gottfried Keller. Fuchs creează, în 1901, împreună cu arhitectul Behrens (autor al *Sărbătorii vieţii şi a artei*, 1901), un soi de ceremonie cu caracter mistic, *Das Zeichen* (*Semnul*), vizând o comuniune spirituală între actori şi spectatori, dublă moştenire a dramei wagneriene şi a misterului medieval**124**. Dacă acest repertoriu poate părea astăzi desuet, scrierile teoretice ale lui Fuchs au lăsat urme semnificative, marcând schimbarea de direcţie în evoluţia teatrului la începutul secolului trecut: *Die Schaubuhne der Zukunft* (*Scena viitorului*, 1904), *Der Tanz* (*Dansul*, 1906), *Die deutsche Form* (*Forma germană*, 1907), *Die Revolution des Theaters* (*Revoluţia teatrului*, 1909), o reluare a *Scenei viitorului*, la care se adaugă un prim bilanţ de la Künstler-Theater.

Revoluţia teatrului a fost tradusă în limba rusă din 1911, dar Meyerhold nu a aşteptat acest an pentru a se interesa de cercetările lui Fuchs, în special în domeniul jocului actorului.

În toate privinţele, Fuchs afişează, prin aceste scrieri diverse, ambiţia de a reînnoi în mod radical scena germană şi plecând în special

---

124 Vezi în această privinţă excelentul articol de S. J. Norman în Dictionnaire encydopedique du theâtre, Bordas, Paris, 1991. Jacques Rouche a dat, în 1910, o descriere a principiilor generale din care s-a inspirat G. Fuchs. Cf. J. Rouche, L'Art tbeâtral moderne, ediţie nouă, Librairie Bloud et Gay, Paris, 1924.

de la München, unde tradiţia cea mai veche şi modernitatea cea mai recentă pot, după el, să-şi dea mâna, mai bine decât la Berlin sau la Viena. Fuchs a rămas mult timp directorul teatrului pe care-l fondase în capitala Bavariei, unde a lansat, de asemenea, un „Volksfestspiele", un festival popular. El juca ocazional ca actor şi a fost onorat cu titlul universitar de „profesor". Unul dintre primii oameni de teatru pe care i-a influenţat a fost prestigiosul regizor de la Kammerspiele din München, Otto Falckenberg.

În *Revoluţia teatrului*, autorul poartă o polemică în toate direcţiile cu moştenirea anilor 1850-1900, acuzată, în mare, de decădere, fie că e considerată convenţională (un ecou al divertismentului de curte, al Templului Muzelor, sau al academismului burghez) sau comercială (deci compromisă de o „pseudocultură de parvenit"). Fuchs nu menajează în mod special wagnerianismul din epocă în ceea ce are el ridicol pompos. El atacă deopotrivă – şi fără îndoială metodic – acea avangardă reprezentată pe atunci de naturalism, cu pretenţia sa de a simula realitatea până la iluzie. În fine, în centrul acestei polemici pe mai multe niveluri revine ca un laitmotiv apelul la eliberarea teatrului de sub jugul literaturii: de „nuvelistică", de „lirismul de estet" şi de „psihologia dialogată". În ochii teoreticianului, acest jug continuă să apese asupra naturalismului însuşi.

Distanţarea de elementul literar definit ca mai sus, iată, poate principala trăsătură care explică denumirea de Künstler-Theater, fără să suprime totodată o anume ambiguitate a termenului. Pe de o parte, expresia „de artist" sau „de artişti" pledează, într-adevăr, pentru o joncţiune a teatrului cu celelalte arte: nu numai cu muzica şi dansul, dar şi cu pictura, sculptura şi arhitectura. Încercând să dea, la un moment dat, o definiţie a ceea ce el numeşte „stilul nostru", Fuchs citează astfel „un tablou de Leibl, o statuie de Rodin, un edificiu de Messel" şi i se întâmplă să facă aluzie la Secesiune (cea de la München a început în 1882 cu Von Unde). Dar, în acelaşi timp, acelaşi Fuchs respinge principiul de *Gesamkunstwerk*, susţinând că fiecare dintre arte trebuie să meargă până la capătul legilor sale proprii, specifice şi inalienabile. De unde, de asemenea, şi subtitlul, „A reţeatraliza teatrul", pe care îl dă cărţii sale din 1909, formulă reluată de-a lungul lucrării, în franceză şi din nou între ghilimele, fără ca ea să fie atribuită cu precizie unui proces anume. Ea pare că îl angajează pe Fuchs să recentreze

teatrul în jurul ideii de dramă, înţelese într-un sens foarte purificat, când scrie că drama, în caracterul său absolut „este posibilă fără niciun cuvânt sau sunet… ca mişcare ritmică a corpului uman", arta dramatică putând, totuşi, să-şi îmbogăţească formele cu aporturi din alte arte.

Fuchs a adaptat texte de Shakespeare şi Calderón: a transformat *Faust* (în care vede, în cea de a doua parte, o viguroasă coregrafie) în text de referinţă pentru Künstler-Theater. Ceea ce demonstrează că, în concepţia sa de ansamblu, excluderea literarului are limitele sale, pentru că ea priveşte anecdotica, dar nu marea poezie. Organizarea spaţiului şi a jocului scenic vorbesc aici, fără îndoială, mai mult decât principiile generale. Pe acest plan foarte concret, Fuchs citează cu mult respect moştenirea teatrului grec antic, dar, de asemenea, a teatrului japonez; e gata să se inspire atât din exemplul sărbătorilor rituale, cât şi din cel al spectacolelor de varietăţi. În orice caz, rupe cu hegemonia cutiei optice şi cu falsele efecte de profunzime pe care ea le generează. Şi, dacă propune, în al său Künstler-Theater, un decupaj al spaţiului scenic în trei zone succesive (o avanscenă, o zonă mediană şi o *arrière-scene*) nu este câtuşi de puţin pentru a imita aceste efecte. Dimpotrivă, pentru a privilegia un spaţiu de joc larg, dar puţin profund, actorul fiind invitat să dea ce e mai bun pe proscenium, unde jocul său capătă tot relieful vizual în ochii spectatorilor (de unde termenul, puţin înşelător, de *Reliefbuhne*, „scenă în relief").

Pentru Fuchs, actorul (şi nu regizorul, compromis de „literatură") este piatra unghiulară a teatrului „de artist" sau „al artiştilor". Teoreticianul revoluţiei teatrului îi refuză grimasele şi dedalurile analizei psihologice. În schimb, îi oferă un larg teren de joc între doi poli, cel al dansului primitiv (ritual sau festiv) şi cel al excentricităţii moderne, prefigurate de bufonii lui Shakespeare, care sunt departe de a fi numai nişte „plictisitori clovni filosofi". De la un pol la altul se desfăşoară această mişcare ritmică a corpului uman, a gestului şi a vorbirii, pe care Fuchs pare că pariază totul.

Ritm, ritmică sunt aici, în scrierile lui Fuchs, termeni pe care îi putem califica drept *auratiques*, purtători ai unei aure. Plecând de la ei, teoreticianul imaginează adesea receptarea operei scenice ca pe o transmisie de vibraţii, spectatorul înălţându-se atunci dincolo de el însuşi, într-o experienţă de tip orgiastic.

Aşadar, dacă aceste noţiuni anticipează, înainte de Primul Război Mondial, un anume expresionism şi chiar o anume abstracţiune

– prezente, de exemplu, în *Almanahul Cavalerului Albastru*, ca o speranţă de emancipare pentru omenirea viitoare –, ele comportă şi pericolul unei reîntoarceri la obscurantismul cel mai nefericit, pericol la care Fuchs se expune când, în repetate rânduri, vrea să germanizeze ritmul, fără să ezite să-l întemeieze pe mitul unei frumuseţi rasate sau rasiale (*rassige Schonheit*). Toată dialectica politică a Künstler-Theater german se găseşte în germene aici.

Alexandros Efklidis

Gordon Craig. *Teatrul de artă*, *imaginar al Artei teatrului*

Orice mare pionier porneşte de la o reacţie *contra*… el trece în revistă teatrul epocii sale şi sfârşeşte prin a spune „nu-i asta". Acest prim refuz este o reacţie foarte sănătoasă. E ceea ce a făcut Craig.

Craig a fost un vizionar care, în aparenţă, nu voia să se atingă de materie şi asta mă miră, căci în realitate era un om practic. La început, a fost un om foarte concret. El s-a luptat fără încetare cu decăderea.

Peter Brook

Acest volum are ca punct de plecare o distincţie fundamentală, operaţională, pentru înţelegerea fenomenelor legate de emergenţa şi instaurarea artei regizorului în teatrul secolului XX: amestecul complex al noţiunilor de *teatru* şi de *artă* conduce la două sinteze principale, teatrul de artă şi Arta Teatrului şi constituie, în pragul dintre cele două secole, două aspecte distincte ale unei întrebări comune.[125] În acelaşi timp, cele două componente nu se exclud, ci se completează: este vorba, mai degrabă, de două strategii diferite care vizează un scop comun, acela de a ridica teatrul la nivelul celorlalte arte, considerate superioare. Reprezentanţii celor două tendinţe pleacă de la certitudinea comună că starea prezentă a teatrului necesită o schimbare iminentă. Dialectica dintre utopie şi pragmatism a fost rareori atât de armonioasă ca în cazul acestei distincţii în jurul noţiunilor de teatru şi de artă. Farmecul pe care Arta Teatrului (cu majuscule, cum voia Craig) îl exercită asupra principalilor reprezentanţi ai noţiunii de teatru de artă nu este întâmplător. Atât Stanislavski, cât şi Copeau au fost influenţaţi de Craig. Recunoscându-i o perspectivă pe care nu au considerat-o incompatibilă cu parcursurile lor, dimpotrivă, ei au crezut chiar, cel puţin la un moment dat, în utopia

---

[125] Vezi infra George Banu, O sutd de ani de teatru de artd, pp. 28-42.

Artei Teatrului, purtaţi de viziunile sale despre o schimbare radicală.

Cu toate acestea, în afară de cadrul acestei sincronii, teatrul grefat de utopie, pe care îl predica Craig, a provocat mai ales neînţelegeri, pentru că nu corespundea unui criteriu esenţial al teatrului contemporan, care evaluează spectacolele realizate, şi nu elanurile şi intenţiile. Or, este imposibil să apreciem importanţa lui Craig în istoria teatrului, pe baza acestei logici a operei, având în vedere că domeniul cel mai important al creaţiei sale se reduce la paginile caietelor de note şi la publicaţii, care devin spaţiul privilegiat al creaţiei sale scenice, scena imaginară a teatrului pe care-l visează. În prezentul studiu, voi încerca să detectez în ceea ce ne-a rămas din această activitate scenică, care în cvasitotalitatea cazurilor s-a realizat în afara scenei, elementele ce o apropie de practicile şi intenţiile teatrului de artă. Voi evoca pe scurt problema şcolii şi a organizării instituţiei teatrale, înainte de a mă opri asupra repertoriului, atât de important pentru teatrul de artă, chestiune care găseşte în caietele de însemnări ale lui Craig răspunsuri detaliate, contradictorii, dar esenţiale. Pentru el, problema expresiei teatrale, chiar dacă avem tendinţa să o identificăm cu căutările la nivelul formei, a fost de primă importanţă, la fel ca pentru artiştii teatrului de artă.

Şcoala

Analogiile între poziţia lui Craig în privinţa şcolii şi teoriile partizanilor teatrului de artă sunt frapante, mai mult, acest ideal găseşte în Craig unul dintre precursorii săi cei mai polemici, care s-a pronunţat foarte devreme asupra nevoii de a aborda reforma teatrului prin reforma educaţiei noii generaţii de artişti. Tentativele lui Craig de a fonda o şcoală sunt timpurii: un aspect puţin cunoscut din activitatea sa este intenţia de a crea, în 1901, o şcoală de actori, legată de un teatru care ar funcţiona pe o bază etică şi estetică, exigenţe de care a dat deja dovadă în cadrul Purceii Operaţie

Society.[126] Această tentativă va fi repetată în 1903-1904, mai

---

[126] Aceste informaţii sunt extrase din manuscrisul Ms B 562(1), School of acting (c. 1901), din Colecţia Craig la Biblioteca Naţională a Franţei. Toate referinţele de acest tip provin din manuscrise ce se găsesc în această colecţie. Purceii Operaţie Society era o societate muzicală de amatori, cu care Craig a montat la Londra o serie de spectacole lirice între 1900 şi 1903. Despre aceste spectacole vezi Michael Burden, „Purcell's opera on Craig's stage: the productions of the Purceii

bine organizat de astă dată.[127] El închiriază un local şi publică o broşură în care prezintă principiile şcolii. Eşecul acestei acţiuni, datorat numărului de elevi decepţionam de redus care se prezintă, va împinge la culme starea sa de nemulţumire faţă de teatrul englez şi-l va face să părăsească ţara pentru a merge în Germania.[128]

În ciuda tendinţei, constante la Craig, de a-şi lăsa neterminate proiectele, pe care, câteodată, le organiza în detaliu, perspectiva creării unei şcoli nu a încetat niciodată să-l preocupe. În tentativele sale, el dă dovadă de calităţi organizatorice rare: în 1908 obţine spaţii, Arena Goldoni din Florenţa[129], pentru a-şi găzdui şcoala şi revista, *The Mask*, lansează un apel internaţional pentru a găsi un mecenat pentru finanţarea şcolii (având în vedere faptul că un astfel de proiect nu ar fi fost viabil fără subvenţii), redactează un plan de studii amănunţit, bazat pe principi estetice şi etice care nu sunt departe de cele ale teatrului de artă, în ciuda finalităţii lor diferite. Şcoala va funcţiona în cele din urmă la Florenţa în 1913, dar aventura se va sfârşi repede, din cauza izbucnirii Primului Război Mondial. Principiile acestei şcoli nu sunt sensibil diferite de cele din 1904 şi, de astă dată, şcoala reunea „lucrători şi profesori care sunt în acelaşi timp studenţi ai metodelor domnului Craig şi care experimentează sub direcţia sa. Printre ei sunt

---

Operaţie Society", EarlyMusic, august 2004, pp. 442-458, Christopher Innes, Edward Gordon Craig. A Vision of Theâtre, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1998, pp. 37-70, Denis Bablet, Edward Gordon Craig, L'Arche, Paris,1962, pp. 51-86

[127] Ms B 566, The London School ofTheatricalArt (1904). Broşura pe care o pune în circulaţie descrie tipul de şcoală pe care-1 va realiza peste zece ani la Florenţa. „Şcoala a fost creată pentru studierea Artei Teatrului în toate ramurile sale, cu scopul de a antrena o companie profesionistă de actori, dar, de asemenea, şi de cântăreţi, dansatori, scenografi, costumieri, eclerajişti şi alţi meşteşugari abili, astfel ca la sfârşit să fie capabili să producă împreună exemple credibile ale artei lor." Cursurile predate introduc modelul de şcoală polivalentă, care nu este orientată doar pe antrenamentul actorului, un model pe care îl vom regăsi la mai mulţi artişti ai teatrului modern: „Obiectele de studiu sunt următoarele: gimnastică, muzică, antrenament vocal, scenografie şi creaţie de decoruri pictate, scrimă, dans, mimo-dramă, improvizaţie, teoria eclerajului, istoria teatrului, creaţie, construcţie şi joc cu marioneta, construcţie de machete de scenă - toate aceste fac parte din Stage Managing." (p. 45).

[128] Edward A. Craig, Gordon Craig: the Story ofHis Life, Knopf, New York, 1968, pp. 180-183.

x Ihid., pp. 248-249.

muzicieni, electricieni, sculptori în lemn, modelatori, desenatori, fotografi, scenografi, dulgheri etc., fiecare îi învaţă pe ceilalţi ceva din meseria lui şi învaţă, la rândul său, ceva de la ceilalţi."[130] Este inutil să subliniem principiul de ansamblu, abolirea ierarhiei între membrii grupului (lăsând la o parte reîntoarcerea la organizarea monarhică, sub autoritatea artistului-regizor, ce caracterizează, de asemenea, majoritatea teatrelor de artă), logica corporatistă. Copeau va fi pe aceeaşi lungime de undă când va crea propria sa şcoală, acţiune în care se dovedeşte şi el profund pătruns de utopia idealistă a Artei Teatrului. Totuşi, în ciuda scurtei sale perioade de funcţionare, la fel ca a celorlalte proiecte ale sale, şcoala lui Craig a influenţat aventura educaţiei în teatru ca un exemplu de utopie ratată.

Organizarea instituţiei teatrale

Deşi, în realitate, Craig nu a avut niciodată propriul său teatru, organizarea acţiunii teatrale, care se găseşte în centrul problematicii teatrelor de artă, l-a preocupat de la începutul parcursului său. Pe plan teoretic, Craig este unul dintre iniţiatorii modelului autoritar, care concentrează puterea creatoare şi administrativă din instituţia teatrală în mâinile regizorului-creator, un model care va caracteriza ulterior organizarea teatrală a întregului secol XX.1 În documentele, puţin numeroase, de care dispunem şi din care putem deduce atitudinea lui Craig faţă de problemele organizatorice, constatăm că el vizează un model în care regizorul-creator este garantul unităţii şi integrităţii creaţiei artistice. În acelaşi timp, spre deosebire de majoritatea animatorilor teatrelor de artă, Craig are ca referinţă sistemul victorian englez şi mai precis Lyceum Theatre al lui Henry Irving. Chiar dacă refuză cu o anume emfază unul dintre aspectele acestui sistem, star-sistemul actorilor, el acceptă puterea absolută, artistică şi administrativă, a directorului şi insistă pe nevoia de a avea un *business manager* subordonat directorului artistic. El urmează în acest sens exemplul maestrului său, Henry Irving, şi al faimosului său *business*

---

[130] A Living Theâtre: the Gordon Craig School, tbe Arena Goldoni, The Mask, Florenţa, 1913, p. 44.

_ Mai ales prin textul său cel mai cunoscut, dialogul L'Art du Theâtre (Arta Teatrului), (1905), care a fost unul dintre cele mai importante referinţe pentru regizorii avangardei teatrale de la începutul secolului XX.

manager, Bram Stocker. În acelaşi timp, în cazul lui, colaborarea cu un administrator nu a fost o reuşită, având ideea nefericită de a-l alege ca *business manager* pe Maurice Magnus, un jurnalist şi scriitor strălucit, dar perturbat psihic, care nu a putut să-i asigure lui Craig ceea ce îi lipsea cel mai mult: gestiunea problemelor cotidiene pentru îndeplinirea unor obiective realizabile.

În caietul de note *Über Marions* I (unul dintre documentele importante ale colecţiei Craig la BNF), el propune, în cazul proiectului unui Teatru International de Supramarionete la Dresda,[131] o organigramă a teatrului, un buget, liste de repertoriu etc.[132] Face pregătiri similare pentru şcoala sa de la Florenţa sau pentru posibilitatea de a monta la Paris, în 1912, *Patimile după Matei*? În ciuda reputaţiei de artist idealist, pe care a cultivat-o, de altfel, el însuşi, Craig întocmeşte fără probleme bugete pentru instituţii teatrale imaginare, caută idei de publicitate, propune proiecte artistice, organizează mijloacele tehnice, face planuri arhitecturale, se gândeşte la deschiderea către noi categorii de public etc. În mare, pare să creadă într-un artist de teatru care dispune de calităţi importante de antreprenor, pentru a asigura viabilitatea teatrului său de artă. Astfel, în inima Artei Teatrului, spune Craig, este nevoia unei noi organizări a instituţiei teatrale, care să corespundă noului conţinut al activităţii artistice, dar, ca şi în celelalte cazuri, rămânem la nivelul declaraţiilor, fără să se treacă la acţiune.

Teatrul de mâine: *repertoriul unui teatru imaginar*

În ciuda faptului că ambiţia lui Craig a fost întotdeauna să creeze opere de artă teatrală proprii acestei arte, pe care spera să le vadă, cu vremea, înlocuind piesele de teatru, el avea certitudinea că o asemenea schimbare nu se va petrece curând. Pe de altă parte, teoria sa despre existenţa unui prim stadiu pe calea către Arta Teatrului, ceea

---

[131] Vezi Irene Eynat-Confino, Beyond tbe mask, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1987, pp. 147-150.

[132] Ms. A 23, Uber Marions notebook 1, f° 14 v°-16 r° In această organigramă începe cu „Director & Inventor" pentru a ajunge până la dactilografe şi personal de menaj. In ciuda unei anume frivolităţi, prevede cu exactitate nevoile personalului tehnic, care este aproape tot atât de numeros ca cel artistic. O altă organigramă, scrisă în limba germană în 1904 sau în 1905, este publicată de Patrick Le Boeuf (ed.), Craig et la marionnette, Actes Sud/BNF, Paris, 2009, p. 57.

ce el numea „teatrul de mâine", când piesele de teatru vor mai fi puse în scenă de regizor, actori şi alţi meşteşugari ai spectacolului, constituia un mod de a afirma disproporţia evidentă între viziunile sale şi realitatea teatrului din jurul său. Aceasta oferea, de asemenea, unele soluţii propriei sale creativităţi, dat fiind că era conştient că, chiar dacă ar fi avut la dispoziţie toate mijloacele, teatrul pe care îl imagina era dificil de realizat într-un viitor imediat. Craig ştia bine că piesele de teatru vor continua să fie în centrul activităţii teatrale: „Cred în timpul când vom fi capabili să creăm opere de artă în Teatru fără să utilizăm nicio piesă scrisă, nici actori, *dar*, cred, de asemenea, în necesitatea de a lucra în fiecare zi în condiţiile pe care le avem astăzi".**133** Este clar că regizorul ideal de mâine, pe care îl descrie în primul său dialog, *Arta Teatrului*, poate fi identificat cu propriul său itinerar artistic. Dacă montarea pieselor de teatru îl interesează din ce în ce mai puţin – în special după lunga experienţă cu *Hamlet*, la Teatrul Artistic din Moscova (1908-1912) – de la începutul carierei sale şi până în 1908 lucrează la fel de bine pentru proiecte de opere dramatice şi nondramatice. Tentativele sale în cadrul teatrului dramatic constituie o contrazicere conştientă a operei sale, tentative care, totuşi, nu trebuie interpretate ca o îndepărtare de la intenţia de a abandona în viitor teatrul dramatic.

În studierea raporturilor lui Craig cu operele teatrului dramatic trebuie să distingem cazul comenzilor pe care le-a primit, mai ales cele dintre 1904 şi 1908 (*Veneţia salvată* de Thomas Ottway, de la Lessing Theater din Berlin, *Macbeth* de la Beerbhom-Tree şi o serie de propuneri făcute de Max Reinhardt etc.**134**), de cazul proiectelor sale proprii, care, de cele mai multe ori, nu se limitează la pregătirea unui singur spectacol, ci merg, mai degrabă, în direcţia constituirii unui repertoriu pentru o instituţie teatrală proiectată sau imaginară. În aceste repertorii, el includea atât piesele dramatice, cât şi opere din teatrul muzical sau adaptări după texte literare, câteodată chiar puneri în scenă de cântece sau basme populare. La fel cum în teatrele de artă reînnoirea repertoriului implică o strategie estetică şi ideologică centrală, Craig face, în teatrul particular din caietele sale, un demers

---

133 EGC, „The Artists of the Theâtre of the Future", în On theArt of the Theâtre, Heinemann, London, 1924, p. 53.

134 Vezi Edward A. Craig, Gordon Craig: the Story ofHis Life, ed. cit., p. 245.

similar.

Repertoriile imaginare ale lui Craig

Celelalte idei ale lui Craig despre proiectele teatrale pe care nu a putut să le realizeze sunt liste de repertorii pentru teatre pe care le-a visat. Este clar că, în toate cazurile, aceste liste au fost scrise „la cald" şi tocmai de aceea sunt interesante, pentru că exprimă răspunsurile spontane şi adesea neaşteptate pe care Craig le propune după 1901 la problema repertoriului.

Tentativa nereuşită de a fonda o şcoală în 1901 a fost acompaniată de un proiect, de asemenea rămas neterminat, de a pune bazele unui teatru despre care am putea spune că preconiza idealul care va fi concentrat câteva decenii mai târziu de Antoine Vitez în formula „teatru elitist pentru toţi". După Craig, în 1901, teatrul nu trebuie să se adreseze „numai persoanelor cultivate în dauna celor mai puţin cultivate [...], ci şi „muncitorilor obosiţi care, dorind să se simtă*à l' aise*, nestânjeniţi, pot veni în hainele lor de toate zilele în stalul unui teatru pentru a vedea o piesă, o operă sau un balet."[135]

Puţin mai departe e şi mai clară nevoia de a îmbina dimensiunea populară cu cea estetică: „În niciun caz nu trebuie să fie mai puţin frumoasă doar pentru că e populară."[136] Putem întrezări deja aici opoziţia sa faţă de teatrul dramatic tradiţional, într-o epocă în care stratificarea socială era evidentă nu numai în sălile de teatru, ci, mai ales, în genurile de spectacol. Atunci, ideea unui teatru de artă pe care Craig îl descrie, adică bilete ieftine şi spectacole gratuite în fiecare săptămână, la care costul producţiei ar fi diminuat prin tăierea salariilor extravagante pe care star-sistemul le impunea şi substituirea risipei scenografiei decorative prin decoruri create cu imaginaţie, are majoritatea caracteristicilor pe care le atribuim teatrelor de artă europene şi mai ales Teatrului de Artă Accesibil Tuturor de la Moscova.[137] Domeniul în care propunerile lui Craig depăşesc normele teatrelor de artă este cel al repertoriului, care pentru teatrul din 1901 se sprijină pe principiul diversităţii: „Nicio şcoală nu va fi favorizată – cele mai bune opere din toate Şcolile vor găsi un loc în

---

[135] Ms B 562 (2), Scheme for a New Theatre, f° 1 r°.

[136] Ibid.

[137] Vezi infra, Marie-Christine Autant-Mathieu, „Teatrul Artistic din Moscova, căutarea şi avatarurile unui nume".

repertoriul nostru."[138] Caietul său de note ilustrează acest principiu: Piese

Maeterlinck, *Princess Mateine*, Ibsen, *Peer Gynt* şi *Raţa sălbatică*, Shakespeare, *Hamlet*, Marlowe, *Dr. Faustus*, Yeats.

Contesa Kathleen

Opere

Purceii, *Dido & Aeneas*, Handel, *Acis & Galatea*, Wagner.

Olandezul zburător, Mozart, *Don Giovanni*, Beethoven.

Fidelio, Lully – Balete

Heine, *Diana* Faust

Rameau. Lully Măşti

Fletcher, Campion, Milton, *Comus*, Chapman Mistere

Byron, *Cain*, Milton, *Sampson* (?), Bach, *Passion*

Este evident că e imposibil să se reprezinte în acelaşi an, chiar cu mijloace reduse, chiar într-un teatru cu mari posibilităţi tehnice, toate aceste piese şi opere. Totuşi, coexistenţa unor titluri atât de contrastante în acest repertoriu imaginar este semnificativă pentru atitudinea lui Craig faţă de teatrul dramatic. Singurul domeniu dramaturgie pe care-l concepe de manieră pozitivă este cel pe care l-am putea califica drept simbolist, în accepţia largă a termenului. Cele patru piese contemporane pe care acest repertoriu le conţine, ca şi cele două elizabetane, ar putea reprezenta opţiuni valabile în oricare teatru simbolist.[139] În ceea ce priveşte opţiunile pentru teatrul liric, regăsim, de asemenea, exemple previzibile: prezenţa lui Wagner, repere prin excelenţă a idealiştilor, şi operele lui Beethoven şi Mozart, pe care mediaţia lui Wagner le-a impus ciclurilor idealiste, se înscriu în aceeaşi logică ca piesele de teatru. Pe de altă parte, regăsim opere reprezentative pentru cealaltă tendinţă a lui Craig, care caută în expresia nondramatică o sursă de noi expresivităţi scenice. Astfel, găsim atât *Măşti* istorice de autori importanţi ai acestui gen (Fletcher, Campion, Chapman), cât şi balete pe teme inspirate din literatură sau bazate pe opere muzicale. Putem califica la fel categoria pe care el o denumeşte „mistere", făcând din nou aluzie la un gen non-dramatic din

---

[138] Ms B 562 (2), Scheme for a New Theâtre, f° 1 v°.
l ui Yeats. (Vezi repertoriul Theâtre de l'Oeuvre, cf. Jacques Robichez, Le Symbolisme au theâtre: Lugne-Poe et les debuts de L'Oeuvre, L'Arche, Paris, 1957, pp. 487-547.)

trecut, pe care îl include constant printre punctele sale de reper din istoria teatrului. Spre deosebire de cazul *Măştilor*, unde recurge la opere originale ale genului, în cazul misterelor el vrea să atribuie această formă teatrală unor opere de anvergură de Milton, Byron sau Bach. Este semnificativ faptul că opere provenind din arte diferite (poezie, muzică) sunt tratate la fel, ca material pentru teatru. Este remarcabilă, în fine, prezenţa muzicii baroce franceze, care fusese redescoperită recent în epocă şi a cărei puternică teatralitate nu i-a scăpat lui Craig.

În acest repertoriu din 1901, tendinţa spre crearea unor opere nondramatice cu mijloacele proprii teatrului este deja clară. În acelaşi timp, subiectele sunt încă extrase din opere literare şi muzicale preexistente, dar tratate într-o manieră pur teatrală, lărgind câmpul de interacţiune între teatru şi celelalte arte şi negând poziţia sa inferioară faţă de ele, în special faţă de literatură. Dacă, de exemplu, recurge constant la texte de Heine, mai ales pentru *Nopţile florentine*, la care va lucra până la sfârşitul vieţii, o face nu pentru a pune în scenă o naraţiune literară, ci pe baza unor succesiuni de imagini scenice.[140] Literatura îi oferă teatrului un conţinut, dar fără să se impună cu propriile sale mijloace: putem să ne gândim la modul în care, decenii mai târziu, Tadeusz Kantor a folosit textele literare în spectacolele sale. În orice caz, coexistenţa operelor dramatice, lirice şi nondramatice în acelaşi repertoriu dovedeşte tendinţa lui Craig de a elimina distincţiile dintre artele spectacolului. Bineînţeles, putem regăsi această tendinţă în teatrul victorian popular, ceea ce, fără îndoială, l-a influenţat pe Craig, care a utilizat această diversitate nu ca mijloc de a atrage categorii largi de public, ci în căutarea unor mijloace comune de expresie scenică.

Falimentul lui Purceii Operaţie Society şi experienţa cu trupa mamei sale, Ellen Terry[141] (acţiune prin care el credea că şi-ar fi

---

[140] Vezi le Ms AI, A few old friends (Câţiva vechi prieteni), care cuprinde note din 1931 ce atestă că Gordon Craig continua să lucreze la o adaptare scenică a acestui text. O scrisoare din 1956 către Peter Brook face aluzie la un proiect cinematografic târziu, pe acelaşi subiect, ceea ce arată rezistenţa în timp a fascinaţiei pe care o exersa asupra lui poetul german.

[141] Despre această colaborare vezi Christopher Innes, Edward Gordon Craig: A Vision of Theâtre, ibid., pp. 83-99.

putut satisface, cel puţin în parte, dorinţa de a avea propriul său teatru) l-au făcut să renunţe la oricare proiect de a crea un teatru, înţelegând că ar fi aproape imposibil în cadrul teatrului englez. Indiferenţa directorilor de teatru, care nu-i ofereau şansele pe care el credea că le merita, a împins nemulţumirea sa la maximum, aşa cum dovedesc primele articole publicate în 1903.**142** Edward Anthony Craig, fiul şi biograful său, remarcă faptul că în aceste articole el vorbea „despre «Teatrul Englez» ca şi cum ar fi fost un corp compact care i se opunea nu numai lui personal, dar, şi dezvoltării teatrului ca artă."**143** Foarte repede, când va căuta în Germania condiţii mai propice pentru arta şi ideile sale, va realiza că ceea ce considera un fenomen englez, caracterizează, mai mult sau mai puţin, întreg teatrul european.

Deci primele încercări ale lui Craig de a întocmi repertoriul teatrului său arată diversitatea opţiunilor şi grija de a se adresa unui public larg, fiind astfel în concordanţă cu spiritul teatrelor de artă. Doi ani mai târziu, dorinţa sa de a crea opere de artă proprii teatrului s-a consolidat şi el a compus deja o serie din propriile sale *Măşti* nondramatice.3 Câteva note din acea perioadă**144** arată că el continuă să facă distincţia între aceste proiecte şi repertorii cuprinzând piese dramatice şi lirice, care ar fi mai uşor de realizat imediat. În aceste note întrevedem, de asemenea, o expresie timpurie a perspectivei internaţionale a concepţiei sale despre organizarea activităţii teatrale, exprimată de un proiect al unei stagiuni la Paris, cu spectacolele sale, cu câţiva ani înainte de venirea Baletelor ruse. Bineînţeles, noua mişcare teatrală de la începutul secolului XX tinde în cea mai mare parte către o depăşire a limitelor naţionale. Totuşi, Craig este primul artist de avangardă teatrală a cărui operă nu este legată de ţara sa de origine, ceea ce era deja frecvent în muzică sau în pictură. Printre aceste note găsim şi proiectul unui teatru gigantic într-un parc din Essex, unde ar fi putut fi reprezentate spectacole cu subiecte ca, de pildă, căderea Bastiliei, *Patimile după Sfântul Matei* (care va deveni în

---

142 „On Theatres and Actors" („Despre teatre şi actori"), Morning Post, 1/4/1903, „Theatrical An", Morning Post, 10/11/1903, „The Theâtre. Trade or Art?" („Teatrul. Comerţ sau artă?"), Morning Post, 26/12/1903.

143 Edward A. Craig, Gordon Craig: The Story of His Life, Ibid., pp. 165-166.

144 Ms B 240/1902-1903 Agenda/Diary, (Agenda/Jurnal), caiet din aprilie 1903.

anii ce vor urma o idee fixă), sau o adaptare după *Cei trei mușchetari*, romanul scriitorului său preferat, Alexandre Dumas-tatăl.1 Propunerea enunţată în primele sale scrieri teoretice din 1903, de a suprima piesele de teatru şi de a le înlocui prin opere de artă a teatrului, este urmată de adevărate încercări de a preciza natura acestor opere noi şi de a le realiza imediat.

Notele precedente datează din aprilie 1903. Câteva luni mai târziu găsim într-un caiet alte note importante din această perioadă, din nou un repertoriu imaginar, de unde piesele dramatice sunt izgonite:

Romeo & Juliet – Luigi da Porto. 1530. *Our Lady's Tumbler* (*Jonglerul de la Notre Dame*) – (piesă scurtă) Romanian Folk Songs (Cântece populare româneşti) – Hélène Vacaresco.

1 Ibid.

„Autumn".

Hungarian Folk Songs (needs only a connecting story) Diana (Ballet) Heine

Poems Heine**145**

Prezenţa primei versiuni a mitului Romeo şi Julieta poate fi interpretată ca o declaraţie privind dramaturgia lui Shakespeare. Alegerea textului lui da Porto ca bază a unui spectacol aminteşte intenţia de eliberare de literatura dramatică: ceea ce contează pentru teatru este mitul, şi nu adaptările sale literare. Scrierea medievală *Jonglerul de la Notre Dame* este un miracol francez din secolul al XII-lea, care are ca protagonist un saltimbanc ambulant, care decide să se călugărească şi care moare epuizat de rugăciunile neobişnuite, făcute din jonglerii, fiind binecuvântat de statuia însufleţită a Fecioarei Maria**146**. În acest caz, problema subordonării expresiei orale celei corporale este subiectul însuşi al proiectului teatral. În acelaşi cadru putem înţelege existenţa în acest repertoriu a unui spectacol bazat pe cântece populare româneşti şi maghiare, care ar fi fost reunite prin naraţiunea unui povestitor. În epoca dezvoltării etnomuzicologiei, când muzica şi poezia populară sunt recunoscute pentru prima dată ca

---

145 Ms A 45, Masks 1903, 8 r°.

146 Acest miracol a stat în 1892 la baza unei povestiri de Anatole France, autor pe care Craig îl adora datorită sensibilităţii sale pentru teatrul de marionete. In 1902, Massenet a compus o operă cu acest subiect.

făcând parte din arta adevărată şi devin sursă de inspiraţie pentru compozitori ca Mahler sau Bartók, Craig are ideea de a le utiliza ca bază pentru un spectacol nondramatic. Dacă judecăm după titlul „Toamnă" (*Autumn*), subiectul care îl interesează este cel al anotimpurilor, la fel ca pentru *Harvest Home* (*Strângerea recoltei*), spectacol pe care-l pregătea în acelaşi an 1903, pentru reluarea activităţilor la Purceii Operaţie Society, şi care se baza, de asemenea, pe muzica lui Purceii şi pe cântece şi dansuri din folclorul englez. Pentru acest proiect de spectacol non-narativ, Craig are ca punct de plecare culegerea de poezii populare a Elenei Văcărescu**147**; ideea de a pune în scenă poezii nu îi este străină, dacă judecăm după travaliul său cvasiscenic pe poeme de Heine, pe care îl găsim în notele de pe exemplarul său de poezii, pe care pare că voia să-l includă în acest repertoriu.2 Utilizarea poemelor ca bază de spectacol corespunde perfect intenţiei sale, consolidate treptat, de a-şi construi spectacolele pe o succesiune de imagini scenice neliniare, la fel ca succesiunea unor poeme într-o carte, în fine, scenariul de balet de Heine, care e cuprins în acest repertoriu, trebuie, fără îndoială, să-l fi impresionat pe Craig prin faptul că un om de litere pe care-l preţuia deosebit de mult a scris pentru scenă, descriind pur şi simplu o serie de imagini.

În timpul sejurului în Germania, unde se instalează în 1904, i se va oferi în mai multe rânduri ocazia de a realiza spectacole, mai ales ca scenograf. În acelaşi timp, propunerile care i se fac de către mari teatre şi mai ales de Reinhardt îl lasă indiferent, pentru că e mereu obsedat de ideea transformării ansamblului artei teatrului într-un organism condus în întregime de el însuşi. Structura pe care încerca s-o creeze este aceeaşi ca în 1901 şi 1903, adică o şcoală care are ca scop crearea unui teatru, în 1905, prin intermediul contelui Kessler, un cerc de mecenat din Dresda a vrut să finanţeze o tentativă a lui Craig de a crea o şcoală şi un teatru, unde şi-ar fi pus în practică ideile despre *Über marionette*} Inventarea acesteia a monopolizat treptat interesul lui Craig, cel puţin până în 1907, când proiectul de finanţare a eşuat. Deşi

---

147 Helene Vacaresco, The Bard ofDimbovitza. Roumanian Folk-Songs collected from thepeasants by Helene Vacaresco, Carmen Sylva andAlma Strettell (Bardul de pe Dâmhoviţa. Cântece populare româneşti culese de la ţărani de Elena Văcărescu, Carmen Sylva şiAlma Strettell), James R. Osgood, McIlvaine & Co., London, 1892-97, 2 x.

ideea unui teatru pentru enigmaticele marionete ale lui Craig constituia un progres remarcabil al concepţiei şi al tehnicii sale teatrale,[148] la nivelul repertoriului acestui teatru el continuă să aplice principiul amestecului de genuri dramatice şi nondramatice, cu o dominantă crescândă a celor din urmă.

Un prim repertoriu, fără îndoială cel mai vechi pe care Craig l-a redactat pentru teatrul Übermarionette, probabil spre finele lui 1904, găsim în manuscrisul Ms B 626 din Colecţia Craig de la Biblioteca Naţională Franceză:

Marionette zbows & the Pantomimes prepared for puppets are pretty good. But there are better things to give by aici of marionettes. For instance x *The Arabian night.* ID. *The girdle girl.*

Read it aloud – a curtain at end of ea ch „night" – & *up again.* x Walt Whitman (*„Miracles"* – *„On thought"*) x Poems by Keats – Shelley – x Bach's „Passion" Magnificent

Serious things best because Ican de em best Don't forget. x Flaubert's „St Antony" [sic] x Purcell's Operas' Regăsim trei liste similare, care datează din 1905 şi care au anumite puncte comune cu prima, comportând totuşi piese dramatice, în cele două caiete de note dedicate teatrului Übermarionette, *Über Marions notebooks*. Iată ce cuprind ele: A.

1" *The Temptation of St Anthony.* (Flaubert) <*Ilook for a run of 150 nights* >

(1) Hofmarinsthal Faure Etc.

2

The Masque of Love

(2) & Dido and Aeneas.

3

Phantasy. Pantomime

(2) The intruder or L Interior [sic]

4 Jiveryman" (Translatedfaithfully from the english)

(*English and German versions printed side by side like the*

---

[148] Deşi în limba română există termenul consacrat de „supramarionetă" utilizat, de asemenea, în traducerea operei lui Edward Gordon Craig, autorul prezentului studiu preferă varianta „Ubermarionette" folosită de Craig, întrucât acesta a ales să nu o traducă în engleză, iar termenul e la fel nefiresc şi în contextul limbii engleze (nota ed.).

Devonshire Hamlets for souvenir 50 pf programme).

or

Bethlehem and a Mystery Play[149]

b.

1. *Temptation of St. Anthony* 1 ţ/2 H *l*. *The Masque of Love* 1 hour
3. *Dido* & *Aeneas* P
4. *Intruder* 6 *L'Interior* [sic] M
5. *The Fairy Queen* Purceii
6. *Everyman* (*Bethlehem*) *1*

C.

Faust. 2nd Part. Maeterlinck:
Macbeth.
Temptation of St A. Everyman Hipollitus – Bacchae
Oedipus.
Bethlehem or a Religious play
Operas
Dido & *Aeneas*
Masque of Love
The Pilgrim's Progress
Tales
The Arabian Nights
Boccacio
The Greek Tales – Cupid & Psyche
The Case of the Artist v the Critic (Whistler v Ruskin)

La prima vedere, cele trei liste ulterioare au aceeaşi structură ca lista din 1901: sunt bazate pe coexistenţa unor genuri diferite, între opere cunoscute şi unele total neglijate, între piese dramatice şi nondramatice. *Ispitirea Sfântului Anton* de Flaubert, moralitatea medievală *Everyman* şi piesele pentru marionete ale lui Maeterlinck constituie cele trei tendinţe ale acestor repertorii, care reprezintă categoriile pe care e fondată concepţia repertoriului la Craig: opere literare puse în scenă prin mijloace proprii teatrului, genuri istorice dramatice şi nondramatice şi dramaturgia contemporană simbolistă. Această ultimă categorie nu conţine decât opere de Maeterlinck şi Hofmannsthal (cu care are legături destul de strânse în Germania în

[149] Ms B 626, [Marionette sbows & the Pantomimes...], f° 1 r°.

această perioadă), în vreme ce Ibsen şi Yeats, care apăreau în repertoriile din 1901-1903, nu mai sunt incluşi. În primele două liste, care sunt mai coerente, piesele dramatice sunt numai contemporane, în vreme ce în ultima, un repertoriu mai larg şi mai dificil de realizat, găsim opere antice sau *Macbeth*, piesă pe care vrea să o joace cu marionete.[150]

În prima şi cea mai veche listă este interesant de subliniat nota de introducere, în care e evident că face legătura între piesele de teatru pentru marionete (ca Punch sau Judy sau pantomime) şi operele pe care vrea să le creeze el însuşi pentru marionete. Notează că diferenţa constă în tonul acestor opere – mărturisindu-şi preferinţa pentru subiectele serioase – şi nu în genul lor, trădându-şi astfel predilecţia pentru un gen minor, nu pentru marea dramaturgie. Este, de asemenea, important să subliniem intenţia sa de a face apel la Isadora Duncan (la care trimit iniţialele I.D.) într-un proiect în jurul celor o *mie şi una de nopţi*, unde fiecare noapte ar fi fost o scenă autonomă, povestită de un narator şi jucată în tăcere. În aceeaşi listă vedem pentru ultima dată propuneri pentru puneri în scenă de poezii şi care nu vor fi reluate în listele ulterioare.

În ceea ce priveşte acum prezenţa operelor dramatice, este de remarcat apariţia în ultima listă a celei de a doua părţi din *Faust*, text considerat de nejucat, ceea ce putem spune, de asemenea, despre piesa lui Flaubert. Probabil tocmai această reputaţie a pieselor îl atrage, ca şi posibilitatea de a dovedi avantajele teatrului Über-marionette faţă de teatrul tradiţional. Asumând reprezentarea unor piese pe care practica teatrală normalizată le considera de nereprezentat, el pune astfel în discuţie atât această, practică, cât şi criteriile de reprezentabilitate proprii teatrului dramatic. Pe de altă parte, prezenţa pieselor cu conţinut religios sau spiritual pare, de asemenea, importantă: reprezentarea spiritualului va rămâne întotdeauna pentru Craig un obiectiv de prim ordin. Astfel, nu numai că *Bethlehem*, spectacol din lista din 1902, este reluat, dar vom găsi şi două alegorii religioase, *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, care a fost în lumea anglo-saxonă cartea cea mai răspândită în secolul al XIX-lea, şi *Everyman*, o adaptare a moralităţii medievale, subiect pe care lucrează deja în acel moment

---

[150] Ms A 23, Uber Marions notebook (2), f° 16 v°.

Hofmannsthal[151], care îi va da versiunea definitivă (în germană, *Jedermann*) lui Max Reinhardt în 1911.

Un alt element care revine în repertorii este propunerea de a relua vechi spectacole de la Purceii Operaţie Society; în afară de *Bethlehem*, găsim *The Masque of Love*, singurul dintre spectacolele realizate de Craig care pleacă în mod clar de la norme narative. Acest fapt este, fără îndoială, semnificativ pentru satisfacţia sa faţă de aceste spectacole pe care le credea demne să fie jucate alături de spectacolele teatrului de mâine.

Constatăm atunci că ideile destinate teatrului Übermarionette nu diferă de ideile exprimate în anii precedenţi, ceea ce confirmă, pe de o parte, intenţia sa reală de a fonda acest teatru şi, pe de altă parte, faptul că mutaţia mijloacelor de expresie teatrală nu conduce neapărat la o schimbare de conţinut. Fără îndoială, aceste repertorii sunt concepute pentru o funcţionare iminentă a acestui teatru, încă o dovadă a capacităţii lui Craig, adesea contestată – controlarea limitelelor între pragmatism şi utopie, care caracterizează teatrele de artă. Este, de asemenea, interesant de remarcat că o transformare radicală a elementului central al expresiei scenice, actorul, i se părea mai realizabilă decât o schimbare radicală a conţinutului teatrului, pe care o plănuieşte deja în caietele sale de note din epocă.

După 1906 nu mai găsim repertorii imaginare în caietele lui Craig. Acest fapt coincide, cred, cu abandonarea eforturilor sale pentru a crea un teatru unde ar fi putut produce imediat spectacole şi care ar fi putut fi inclus în cadrul activităţii teatrale din epoca sa. Îşi va îndrepta din ce în ce mai mult eforturile spre a crea o şcoală pentru Arta Teatrului. În acelaşi timp, publicarea revistei sale *The Mask* îi ocupă din ce în ce mai mult timp şi nu întâmplător, în cele din urmă, revista va fi opera sa cea mai influentă asupra oamenilor de teatru din vremea sa şi va marca istoria teatrului. Craig va lăsa ca moştenire teatrală o operă parateatrală.

Există, deci, un teatru de artă care se ascunde în interiorul Artei Teatrului şi viceversa. Şi fiecare tendinţă pune accentul pe alţi parametri, dar elementele care compun ansamblul acestei activităţi

---

[151] Remarca lui Craig privind traducerea lui Everyman arată că, aparent, el ignora piesa lui Hofmannsthal.

extraordinare care constituie noua mişcare a teatrului european de la începutul secolului XX sunt comune celor două tendinţe. Între ideologia unui „aici şi acum" şi utopia unui teatru ideal de mâine, artiştii teatrului caută să-şi redefinească întregul vocabular. Cât despre Craig, el încearcă în acelaşi timp să restructureze limbajul pe care l-a învăţat în sânul teatrului victorian, pentru a-l utiliza în teatrul de mâine şi pentru a inventa un nou limbaj, cel al teatrului viitorului. Prins între două tipuri de viitor imaginar, el a dorit să lucreze pentru a le netezi calea spre teatrul său personal, din pagini albe de caiet. Acesta este teatrul lui de artă, şantierul său al timpului prezent, care poate nu a reuşit să instaureze Arta Teatrului, dar cu siguranţă a influenţat profund arta teatrului unui întreg secol.

PERMANENŢE

Trei surori, de A.P. Cehov, regia Constantin Stanislavski, MHAT, Moscova, 1901

Azilul de noapte, de M. Gorki, regia Constantin Stanislavski, MHAT, Moscova, 1902

Livada cu vişini, de A.P. Cehov, regia Constantin Stanislavski, MHAT, Moscova, 1904

Livada cu vişini, de A.P. Cehov, regia Constantin Stanislavski, MHAT, Moscova, 1904

Pasărea albastră, de M. Maeterlinck, regia Constantin Stanislavski, MHAT, Moscova, 1908

Hamlet şi demonul său, desen de Gordon Craig, Hamlet urmărit de dublul său, moartea, MHAT, Moscova, 1909

Hamlet, de W. Shakespeare, regia Edward Gordon Craig, *Curtea*, schiţă de E.G. Craig, MHAT, Moscova, 1911

Hamlet, de W. Shakespeare, regia Edward Gordon Craig, MHAT, Moscova, 1911/1912

Revizorul, după N. Gogol, regia Vsevolod Meyerhold. GosTIM, Moscova, 1926

Prea multă minte strică, A. Griboedov, regia Vsevolod Meyerhold. GosTIM, Moscova, 1928

hi

Furtuna, de W. Shakespeare, regia Giorgio Strehler, Piccolo Teatro din Milano, 1977/1978

Scenografa Claude Lemaire şi regizorul Antoine Vitez în faţa decorului unic pentru patru piese de Molière (*Şcoala femeilor*, *Tartuffe*,

Don Juan, *Mizantropul*), Atelierul teatral de la Ivry sur Seine, 1978-1979

Electra, de Sofocle, regia Antoine Vitez, Théâtre Naţional de la Chaillot, 1986.

Splendoarea şi moartea lui Joaquín Murieta, de P. Neruda, adaptarea şi regia Patrice Chereau, la Piccolo Teatro din Milano, 1970

Masacru la Paris, texte de Chr. Marlow, adaptare de J. Vauthier, regia Patrice Chereau, Théâtre de Villeurbanne, 1972

Poveste de iarnă, de W. Shakespeare, regia Luc Bondy, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1988.

Cor final, de B. Strauss, regia Luc Bondy, Schaubuhne am Lehniner Plata, Berlin, 1992.

Poveste de iarnă, de W. Shakespeare, regia Luc Bondy, Th-atre des Amandiers, Nanterre, 1988.

Cor final, de B. Strauss, regia Luc Bondy, Schaubuhne am Lehniner Platz, Berlin, 1992.

Falsa servitoare, de P. de Marivaux, regia Jacques Lassalle, Comedie Frariqaise, Paris, 1991

Edison, regia Robert Wilson, Lion Theatre, New York, Théâtre National Populaire, Lyon, 1979

Bucureşti, 196 l-*Livada cu vişini*, de A.P. Cehov, regia Lucian Pintilie. Teatrul Bulândra, Bucureşti, 1967

Aşa este (*dacă vi se pare*), de L. Pirandello, regia: Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, Cluj, 2000

Monique Borie

Artistul şi / sau meşteşugarul

Lăsaţi meşteşugarul să încerce imposibilul… Suntem, cu toţii, un soi de nebuni plini de răbdare, noi, ceilalţi, artiştii-meşteri.

E. G. Craic

Din momentul în care intru în rolul meu de regizor, mă străduiesc să devin un meşteşugar, un lucrător.

Charles Dullin

Istoria teatrului este şi istoria unei alianţe între artişti şi meşteşugari, tradiţia unor anumite tehnici păzite cu gelozie… Cred că munca teatrală este, înainte de toate, o formă a unui vechi meşteşug.

Giorgio Strehler

Arta şi meşteşugul

Strehler este cel care ne aminteşte: „La origine, arta nu însemna

decât meşteşug”[152] – «artă» şi «meşteşug» sau «artizanat» au, într-adevăr, aceeaşi etimologie. Şi, înainte de el, Copeau, unul dintre maeştrii săi, afirma la rândul său: „Noi refuzăm să concepem o disociaţie factică între artă şi meşteşug”. Şi adăuga, pentru a preciza sensul acestei uniuni intime între artist şi meşteşugar: „Meşteşugul fără artă, care este raţiunea sa de a fi, e un mecanism care funcţionează în gol. Arta lipsită de meşteşug, care îi asigură forţă şi durată, este o fantomă insesizabilă”.[153]

Referirea la meseria meşteşugarului readuce arta la izvoarele sale. Astfel, nu există teatru de artă fără meşteşugari în sensul în care, mai întâi, aşa cum îl gândea Craig, doar dezvoltarea meseriilor teatrale poate pregăti naşterea unui autentic teatru de artă. Artistul teatrului viitorului este cel care va stăpâni meşteşugul teatral. „Acest meşteşug dezvoltându-se încet, încet se va transforma în artă independentă şi creatoare.”[154] Domnia „regizorului ideal”, adică a regizorului de teatru al viitorului, nu poate să se producă decât prin acest fenomen. Un teatru de artă autonom nu poate fi realizat decât „de cei care au studiat şi practicat diversele meserii ale teatrului.”[155] Aceste diverse meserii sunt cele ale meşterilor teatrali, printre care Craig îl numără, de asemenea, şi pe actor.

Într-adevăr, meşteşugarii teatrului nu sunt numai cei ce lucrează la construcţia decorului, a luminilor etc., ci şi cei care participă la elaborarea jocului actoricesc. Interpretarea, spune Craig, face parte din meseria teatrală, având acelaşi rang ca „executarea decorurilor şi a costumelor, luminile şi dansul.”[156] Actorul e un meseriaş în fabrica teatrului, un meseriaş căruia Craig nu-i acordă un rol privilegiat, căruia îi refuză chiar numele de „artist”, rezervând acest titlu regizorului ideal, cel care, stăpânind toate meşteşugurile, toate meseriile, este capabil să le depăşească prin creaţie.

În schimb, cu Stanislavski, reflecţia despre artă şi meserie se

---

[152] Giorgio Strehler, „Este actorul un artist?", în Un theâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), Paris, Fayard, 1980, p. 155.

[153] Jacques Copeau, „Le metier au theâtre" (Meseria în teatru), în Registres I, Appels, Paris, Gallimard, 1974, p. 102.

' IbicL, p. 123. 2Ibid., p. 122.

[155] Cf. în mod special C. Stanislavski, Notes artistiques, Circe / Theâtre N ational de Strasbourg, 1997, al treilea caiet (1908-1913, p. 125 şi următoarele,

organizează în jurul actorului, care ocupă locul central în fabrica teatrului de artă. Pentru Stanislavski, actorul este, desigur, un meşteşugar care posedă o meserie în măsura în care stăpâneşte o tehnică, dar această noţiune de actor-meşteşugar nu este suficientă pentru el. În numeroase texte[157], Stanislavski opune meseria artei, actorul de meserie actorului creator – artistul meseriaşului. Meseria este denunţată ca un risc de a se refugia în rutină, risc de a repeta gesturi stereotipe. „Acolo unde există clişeul, nu există artă.”[158] Meşteşugul trebuie depăşit prin creaţie. Dar, invers, inspiraţia nu e suficientă. Meseria de actor, meşteşug al actorului ca stăpânire perfectă a unei tehnici, trebuie să fie o trambulină pentru actorul creator.

O artă a actorului nu poate exista fără meserie, cu condiţia ca această meserie să fie prelungită prin creaţie şi, din nou, Copeau este cel care o afirmă. Meseria, cu sensul de „capacitate de muncă”[159] – după formula sa – este indisociabilă de noţiunea de teatru de artă, dar e o meserie care trebuie să facă „dovadă de invenţie”[160] şi Copeau opune meseria în sensul adevărat meseriei concepute ca facultate de a se refugia în formule. „În favoarea adevăratei meserii, atât de intim asociată artei, încât nu mai ştim să le distingem şi fără de care nimic nu poate fi exprimat, ne ridicăm împotriva falsei meserii, cea care se exhibă ea însăşi şi care nu exprimă nimic. Meseria dramatică nu-şi trage necesitatea, forma şi coeziunea decât din invenţia dramatică” 3.

Fără un adevărat meşteşug, „această răbdare îndelungată a geniului”[161], nu poate exista o expresie artistică veritabilă, căci „fără măiestrie nu există o mare sinceritate”[162]. Din această cauză Jouvet afirmă, la rândul său, că teatrul trebuie „să rămână în mâinile meşteşugarilor”, oameni de meserie, profesionişti ai teatrului, căci a fi profesionist este, după el, „singurul mod de a fi adevărat, de a poseda şi profesa o virtute în adevăr”[163]. Căci meseria, meşteşugul este, de

---

s au pp. 144-145, p. 174, p. 185).

* IbicL, p. 190.

[159] Jacques Copeau, Appels, ed. cit., p. 295.

[160] Ibid., p. 103.

[161] Ibid., p. 102.

[162] Ibid., p. 295.

[163] Louis Jouvet, „Le metier de directeur de theâtre" („Meseria de director de

asemenea, instrumentul-cheie al unei moralizări autentice a practicii teatrale.

Virtuţile meşteşugului

A moraliza teatrul, aceasta era, într-adevăr, una dintre marile preocupări ale lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko când au fondat Teatrul Artistic din Moscova. În această moralizare, întemeiată pe opoziţia dintre valorile de adevăr şi sinceritate, împotriva tentaţiilor de vedetism şi cabotinaj, pe opoziţia dintre o voinţă plină de umilinţă de a sluji arta teatrului şi tentaţia orgolioasă de a se folosi de această artă pentru propriul său profit, referirea la virtuţile meşteşugului joacă un rol important. Printre aceste virtuţi era mai întâi grija pentru lucrul bine făcut. „Finisarea, iată una dintre primele condiţii pentru ca un spectacol să fie o operă de artă."**164** Căci „artisticul este un lucru terminat".**165**

Pentru Craig, în ochii căruia onestitatea lucrului bine făcut defineşte „frumoasa meserie" a teatrului**166**, ceea ce uimeşte în activitatea Teatrului Artistic din Moscova este tocmai finisarea**167**.

Grija pentru lucrul bine făcut al meşteşugarului este, de asemenea, în inima tentativei de moralizare a teatrului pe care o urmăresc Copeau şi Jouvet. O moralizare a referinţei la meşteşugar serveşte să combată în acelaşi timp seducţiile industrializării, capcanele vedetismului sau ale cabotinajului şi interesul pentru câştig.

Industrialismul şi cabotinajul sunt considerate de Copeau ca fiind cele două chei ale epocii, două chei care însoţesc gustul pentru bani. În faţa acestor plăgi, Copeau exaltă „atmosfera de simplitate cordială, de lucru şi de onestitate muncitorească"**168**, adică toate virtuţile acestui meşteşug artizanal de care se declara legat Teatrul de

---

teatru"), în Reflexions du comedien, („Reflecţii de actor"), Paris, Librairie theâtrale, 1952, p. 219.

164 C. Stanislavski, Ma vie dans l'art (Viaţa mea în artă), Lausanne, L'Age d'Homme, p. 467.

165 C. Stanislavski, Notes artistiques, ed. cit., p. 189.

166 Edward Gordon Craig, „Prefaţă", în Le Theâtre en marche (Teatrul în mers), Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

l ui Stanislavski. La fel în „Arta teatrului. Al doilea dialog" op. cit., p. 141, Craig declară: „In teatrul lui Stanislavski nu există decât o singură dorinţă, aceea de a face cât mai bine un lucru".

168 Jacques Copeau, Appels, ed. cit., p. 262.

la Vieux-Colombier. Jouvet face, de asemenea, apel la aceleaşi virtuţi ale meşteşugarilor. El denunţă „minciuna socială", care în numele nu se ştie cărei comercializări sau industrializări, face ca „aproape peste tot, intermediarul, neguţătorul şi directorul au căpătat întâietate asupra meşteşugarului"[169]. A moraliza teatrul înseamnă a le restitui meşteşugarilor săi, singurii adevăraţi profesionişti, locul lor, gonind „negustorii din templu"[170].

În acelaşi timp, e clar că exaltând valorile morale ale unei munci teatrale de tip meşteşugăresc, în ruptură cu industrialismul şi comercializarea, se revendică şi o specificitate a artei teatrale. Teatrul ca artă al cărei mod de producţie este în mod esenţial meşteşugăresc se opune, pentru artişti ca Jouvet, de exemplu, cinematografului, care ţine de industrie. Desigur, tentaţia industrializării există în teatru, dar, tot în opinia lui Jouvet, ea se datorează acestei intermedieri a „mijlocitorilor" pe care îi denunţă[171], şi nu adevăraţilor profesionişti ai teatrului, care sunt artiştii-meşteşugari.

Faţă de tentaţia comercială şi industrială, oamenii care se consacră teatrului „vor trebui să rămână puri pentru a putea rezista la corupţia banilor şi la vanitatea publicităţii"[172]. Această puritate, această onestitate faţă de grija lucrului bine făcut, opuse logicii profitului (profit în bani, dar şi în imagine), constituie, de asemenea, o virtute a meşteşugului care permite o formă de a opune valorilor vitezei, promovate de industrialism, un alt uzaj al timpului. Toţi apărătorii teatrului de artă, fără excepţie, reclamă o gestiune artizanală a timpului, faţă de munca industrială, care se îngrijeşte de eficacitate şi profit rapid. Craig vede chiar în gustul pentru viteză unul dintre motivele care i-au alungat din teatru pe cei mai buni meşteşugari. În vreme ce „noi suntem un soi de nebuni înarmaţi cu răbdare, noi ceilalţi, artiştii-muncitori."[173] Şi, pe aceşti meşteri de artă răbdători Craig îi laudă, în comparaţie cu oamenii de afaceri din

---

[169] Louis Jouvet, „Le metier de directeur de theâtre" (Meseria de director de teatru), în Reflexions du comedien (Reflecţii de actor), op. cit., p. 219.
[170] Ibid
[171] Louis Jouvet, „Teatrul este o meserie ruşinoasă", op. cit., p. 134.
[172] Ibid.
[173] Edward Gordon Craig, „Prefaţă", în Le Theâtre en marche (Teatrul în mers), ed. cit., p. 48.

teatru, impresarii amatori de succese rapide.

Când Jean Vilar va vedea în „răbdarea dezinteresată a ebenistului”[174] modelul însuşi al muncii teatrale, el nu va face decât să se înscrie în tradiţia unui teatru exaltând acest mod meşteşugăresc de a face teatru, care cere răgazul necesar pentru lucrul bine făcut, elaborat cu răbdare. O exigenţă pe care nu au încetat să o reafirme Copeau şi Jouvet. O exigenţă reluată, de asemenea, şi de Strehler.

Strehler se declară, şi el, moştenitorul lui Copeau şi al lui Jouvet, mai înainte de toate prin această „dragoste de meserie”, acest „orgoliu umil”[175] de a exersa bine meseria, care înseamnă mai întâi atenţia acordată actului desăvârşit, o atenţie plină de modestie, care cere timp. „Ideea de artă ca fapt al muncii cotidiene”[176] este unul dintre elementele-cheie ale viziunii strehleriene asupra unui „teatru uman”. Strehler opune, în acelaşi timp, acest „teatru uman”, teatru de meşteşugari, unei societăţi care galopează către mecanizare[177], cât şi tentaţiei orgolioase a unui artist solitar care s-ar vrea de drept divin[178]. Căci modul artizanal de a face teatru implică, de asemenea, sensul virtuţilor comunitare, definiţia artei teatrului ca produs al unui act colectiv.

Confreria şi modelul breslei

Acestea sunt formule ale lui Copeau care pot servi la trasarea liniilor directoare, formule care au interes să asocieze două referinţe: referinţa la dezvoltarea recentă a micilor teatre şi referinţa la vechile valori ale breslei, ale asociaţiei de companioni. În cadrul acestei duble referinţe, Jacques Copeau declara: „Nimic mai sănătos ca această muncă în comun, care este un efort unanim şi anonim. Ea ne readuce către acel spirit corporativ care a dat naştere celor mai mari capodopere din trecut”, un spirit corporativ pe care Copeau îl asociază

' Jean Vilar, „Scrisoare către director", în De la tradition theâtrale (Despre tradiţia teatrală), Paris, L'Arche, 1955, p. 106.

[175] Giorgio Strehler, „Maeştrii mei", în Un theâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), ed. cit., pp. 119 sau 120.

[176] Giorgio Strehler, „Primii zece ani ai lui Piccolo Teatro", ibid., p. 43. Şi Strehler insistă: „Este o sarcină cotidiană, îndârjită şi continuă."

[177] Giorgio Strehler, „A pune în scenă", ibid., p. 181.

[178] Giorgio Strehler, „Primii zece ani ai Piccolo Teatro", ibid. p. 43. „Ideea de artă ca fapt al muncii cotidiene, de artă ca produs al omului", şi nu numai ca o formă de graţie dăruită omului de o oarecare divinitate generoasă."

cu „bucuria atelierului" şi cu „acordul entuziast al comunităţii"[179].

Teatrul de artă este operă colectivă, asemenea catedralelor. Comparaţia e prezentă şi la Craig. Proiectul teatrului de artă ca „teatru durabil" se modelează într-un fel pe construcţia catedralei, căci aceasta, purtând în acelaşi timp marca unui maestru anume, în forma sa finită, este opera colaborării unei întregi colectivităţi de artişti şi de meşteşugari[180].

Stanislavski, deşi nu recurge la aceleaşi metafore, nu celebrează mai puţin disciplina confreriei de maeştri ai scenei, de meşteşugari ai teatrului, colaborând cu regizorul la opera comună[181].

Dar Copeau este, bineînţeles, cel care va da întreaga sa dimensiune exaltării modelului de confrerie prin cel al breslei, al asociaţiei de companioni: „Proba de bun companion" [182] , „reîntoarcerea la virtuţile vechilor companioni"[183] sunt pentru Copeau principalele titluri de glorie ale teatrului Vieux-Colombier. Virtuţile companionilor, cu alte cuvinte „prietenie profesională în armonie cu sarcina de îndeplinit"[184], adică grija colectivă pentru excelenţă profesională, dar şi faptul de a împărtăşi o aspiraţie spirituală comună.

Astfel, Copeau este fidel unei tradiţii de breaslă a cărei istorie aminteşte că o legătură strânsă se forma între perfecţiunea tehnică şi cea morală, între calea profesională şi cea spirituală. Calea profesională îndreptată către un ideal capătă câteodată valoare de adevărat drum iniţiatic. Munca concretă cu unealta merge alături de disciplina interioară, ea serveşte de sprijin pentru o autentică experienţă spirituală. Şi Jouvet însuşi, dacă nu preia în contul său aceste ţeluri spirituale, regăseşte totuşi ceva din spiritul de confrerie de meşteşugari când defineşte meşteşugul teatral ca „aristocraţie" a meseriei, ce caracterizează conştiinţa profesională de sine-însuşi.[185]

' Jacques Copeau, „Spiritul teatrului mic", în Appels, ed. cit., p. 126.

[180] Edward Gordon Craig, „Două teatre şi un al treilea", în Le Theâtre en marche (Teatrul în mers), op. cit., p. 67.

[181] Cf. C. Stanislavski, Notes artistiques, ed. cit., Al doilea caiet, (1907-1908).

[182] Jacques Copeau, Registres V. Registre du Vieux-Colombier III, Paris, Gallimard, 1993.

[183] IbicL, p. 431.

[184] Ibid.

[185] Cf. Louis Jouvet, Le comedien desincarne (Actorul dezîncarnat), Paris,

Specificul discursului lui Jouvet este plasarea actorului în vârful ierarhiei acestei comunităţi[186].

De ce s-ar afla el în vârful ierarhiei meşteşugarilor din colectivul unui teatru? Se pare că am putea găsi răspunsul în frumoasa formulă a lui Jouvet, care defineşte actorul ca pe un „meşter de sine însuşi."[187] Cine, mai mult decât meşterul de sine însuşi, este susceptibil să poarte atât de sus această cunoaştere, această conştiinţă profesională de sine însuşi care fundamentează, pentru Jouvet, meseria autentică, meseria cea mai elevată, aristocraţia meseriei?

Într-adevăr, adevăraţii meşteşugari ai teatrului lucrează, desigur, materia, dar o materie care găzduieşte conştiinţa, pe care o vizitează spiritul.

Artistul-meşteşugar sau materia vizitată de spirit

„Lucrători nobili, inspiraţi de materie şi vizitaţi de spirit"[188], astfel sunt pentru Copeau aceşti meşteşugari speciali care constituie breasla teatrului.

Inspiraţi în mod sigur de materie, căci, deja cu Craig, teatrul de artă se vrea mai întâi un teatru care pune mâna la treabă, îşi asumă sarcinile concrete şi nu le încredinţează altora, cum fac, de exemplu, pictorii. Căci numai înţelegerea materiei poate să deschidă calea către imaginaţia creatoare. Şi tocmai într-un text consacrat „imaginaţiei" exaltă Craig, într-adevăr cu o forţă remarcabilă, importanţa lucrului ca materia. În ochii săi, triumful meşteşugarului corespunde acelui moment când trecerea prin „înţelegerea vie", prin „cunoaşterea materialelor umile" [189]conduce la conştiinţa că aceste modeste materiale pot fi animate de cea mai nobilă dimensiune spirituală.

„Lucrători nobili, inspiraţi de materie şi vizitaţi de spirit" poate însemna, de asemenea, pentru Copeau, că artistul-meşteşugar lucrează cu mâinile sale şi trebuie să fie capabil să asigure controlul materialelor „de la fundaţie până la punctul cel mai înalt ale

---

Flammarion, 1954, p. 12 sau 86 şi, mai ales, p. 275.

[186] Ibid., p. 48.

[187] Ibid., „meşter de sine însuşi, meşter prin excelenţă, acest cel dintâi dintre toţi meşterii, care este actorul".

[188] Jacques Copeau, Appels, ed. cit. p., 110.

[189] Edward Gordon Craig, „Imaginaţia", în Le Theâtre en marche (Teatrul în mers), ed. cit., p. 123.

edificiului."[190] El însuşi aminteşte că are gustul lucrului pe materia cea mai simplă, dar o materie, aici, din nou, transfigurată de spirit. Astfel, el îi scrie nepotului său Michel de Saint-Dénis: „Pun în mod firesc tot atâta suflet într-o treabă umilă, ca şi în cea mai elevată expresie artistică. Este ceea ce numesc cultura umană"[191]. O cultură umană care trimite la virtutea vechilor lucrători: „Această oglindire a conştiinţei în orice lucru, această transfigurare a materiei de către spiritul care i se ataşează, aceasta era, cred, virtutea eminentă a lucrătorilor de odinioară."[192]

Într-adevăr, pentru Copeau, această virtute este cea care a pus „suflet" în dalele modeste ale catedralelor.[193]

Cum să nu ne gândim aici la dalele scenei de la Vieux-Colombier? Poate că fascinaţia lui Copeau pentru scena încă goală, fără actori, lăsată pe mâna lucrătorilor-dulgheri, a maşiniştilor… care lucrează aici, sau „acţiunea reală", după Copeau, este atât de frumoasă, unde munca meşteşugarilor este „la locul său"[194] poate că fascinaţia trebuie înţeleasă în legătură cu această pasiune a lucrului pe materie. Lucrul pe o materie, plecând de la care „conştiinţa lucrătoare" pregăteşte în teatru naşterea frumuseţii, triumful spiritului, o materie care conţine deja această apariţie, acest triumf, ca o promisiune.

Jouvet are în comun cu Copeau gustul pentru un spaţiu concret, preferinţa pentru atelier şi scenă. Este ataşat şi el de celebrarea dragostei pline de răbdare a materiei şi nu va înceta să amintească cât de mult se sprijină „sentimentul dramatic" pe elementele cele mai concrete ale spaţiului[195]. Pentru Jouvet, meşteşugarii care au ajutat

---

[190] Jacques Copeau, „O încercare de renovare dramatică", în Appels, ed. cit., p. 22: „Reînnoirea nu va veni nici de la amatori, nici de la esteţi orgolioşi, ci de la lucrători în arta lor, meşteri la treabă, străduindu-se să facă să iasă totul din mâinile şi creierul lor, pregătind materialele şi concepând planul, după care vor fi asamblate, de la fundaţie până la punctul cel mai înalt al edificiului."

[191] Jacques Copeau, Registres V, ed. cit., scrisoare către Michel de Saint-Denis din 1918, p. 89.

U bid.

[193] Ibid.

[194] Jacques Copeau, „Scena de la Vieux-Colombier", în Appels, ed. cit., pp. 222-223.

[195] Cf. Louis Jouvet, Temoignages sur le theâtre (Mărturii despre teatru), Paris, Flammarion, 1952, pp. 146-147, despre această legătură strânsă între spaţiu, decor şi sentiment dramatic.

scenograful cu dragoste, cu răbdare, cei pe care îi numeşte „maiştri" (*Ies gens de maîtrise*), sunt, într-adevăr, „adevăraţii slujitori ai teatrului."**196** Ei pregătesc o scenă concretă, în care materialele cele mai comune servesc drept bază indispensabilă pentru naşterea sentimentului dramatic, sentiment care va ţâşni din opera poetului în slujba căreia se află interpreţii, aceşti „meşteri de ei înşişi".

Strehler şi-a afirmat, la rândul său, dragostea pentru teatru ca realitate fizică. „Da, simt teatrul în materialitatea sa. Cum *simte* un meşteşugar materialele şi uneltele cu care lucrează.

În aparenţă, e greu să te supui acestor legi fizice, să obligi intuiţia sau ideea să semneze un pact cu materia, cu spaţiul, cu actorul. Dar toate acestea pot merge mai departe". Într-adevăr, adaugă Strehler, „în ochii mei, aceste reguli reprezintă mulajele solide în care se toarnă opera de artă."**197**

În lumina acestei munci necesare asupra materiei ca sprijin pentru creaţie, o materie care, să sperăm, e deschisă către spirit, stă o mare parte a problemei şcolii, abordate de teoreticienii teatrului de artă.

Şcoala sau cum „să ajungi la ceva inspirat".

„Să ajungi la ceva inspirat" prin ucenicie, această formulă a lui Craig poate servi la descrierea orizontului pe care şi-l fixează şcoala în teatrul de artă. De ce să plecăm de la Craig pentru a trata problema şcolii? Pentru că, atunci când Craig se defineşte el însuşi ca regizor, ca meşteşugar, şi nu doar ca artist este tocmai în raport cu relaţia sa cu atelierul, cu şcoala.

Evocând în prefaţa culegerii de articole *Teatrul în mers* dorinţa sa neîncetat repetată din 1900 de a fonda o şcoală, Craig precizează: „Veţi înţelege că astăzi am aceeaşi opinie pe care o aveam atunci, că fără o şcoală şi fără ateliere în care aş putea eu, meşteşugar, să construiesc şi să perfecţionez o maşină (şi înţeleg aici o armată, puţin numeroasă, dar bine organizată, de muncitori), toate producţiile teatrale vor fi în mod fatal de mâna a doua, în loc să fie de prima mână."**198**

---

* Ibid.

197 Giorgio Strehler, Une vie pour le theâtre (O viaţă pentru teatru), Convorbire cu Ugo Ronfani, Paris, Belfond, 1989, p. 46.

198 Edward Gordon Craig, „Prefaţă", în Le Theâtre en marche (Teatrul în mers),

Şcoala trebuie, deci, să asigure perfecţionarea maşinii şi să concentreze toate meseriile teatrului, dar ea trebuie, de asemenea, să se angajeze în „experienţe fără sfârşit”**199**. Într-adevăr, meşteşugarul teatrului nu trebuie să se închidă între limite. „Lăsaţi meşteşugarul să încerce imposibilul”**200**, spune Craig, căci, dacă meşteşugarul, în înţelepciunea sa, impune limite în alegerea materialelor, în utilizarea uneltelor, pe planul concepţiei, el trebuie lăsat „să provoace imposibilul, chiar dacă imposibilul comportă unele pericole.”**201**

Pe de altă parte, nu totul se învaţă. Se poate învăţa ceea ce face mâna sau ceea ce poate să dobândească mintea. Dimpotrivă, spune Craig, „ceea ce poate sufletul să înveţe este un dar al lui Dumnezeu”**202**. Astfel, şcoala nu este numai spaţiul uceniciei tuturor cunoştinţelor (*savoir-faire*), al tuturor meseriilor teatrale. Ea este, de asemenea, etapa necesară pentru a spera „să se ajungă la ceva inspirat”**203**. Şcoala, ca mijloc de transmitere a unei ştiinţe artizanale, este indispensabilă, dar nu e suficientă. Mai e nevoie de acest „lucru inspirat” pentru care pregăteşte şcoala, dar care o depăşeşte. Astfel, transmisia trebuie asociată cu experienţe necontenite. „A încerca imposibilul”... un fel de a exprima refuzul de a se limita la repetarea unui *savoir-faire*.

Această problemă a transmiterii în cadrul unui teatru de artă este deosebit de dificilă, fiind vorba de o şcoală care, ca pentru Stanislavski, este, înainte de toate, o şcoală a actorului. Amintind în *Viaţa mea în artă* de „necesitatea de a dobândi experienţă şi măiestrie”**204** pentru a putea dezvolta proiectul unui teatru de artă, Stanislavski e conştient că din acest moment se confruntă cu problema tradiţiei, care se pune în teatru în termeni diferiţi faţă de cum e abordată de alte arte. Într-adevăr, pentru el „tradiţia artei scenice trăieşte numai în talentul şi meseria actorului.”**205** (Putem remarca

---

ed. cit., p. 21.

[199] „Pentru ca o producţie să fie de prim ordin sunt necesare experienţe fără sfârşit."

> Ibid.,?. 37.

[201] Ibid.

[202] Edward Gordon Craig, „A sluji teatrul", ibid., p. 108.

[203] Ibid.

[204] C. Stanislavski, Ma vie dans l'art (Viaţa mea în arti), ed. cit. p. 490.

' Ibid., p. 491.

în pasajul din această frază alianţa între inspiraţie şi tehnică). Or, dacă putem înregistra vocea şi gestul, „nu există nimic care să le poată transmite descendenţilor noştri drumul interior al sentimentelor noastre.”[206] Totuşi, în ele şi numai în ele se găseşte, pentru Stanislavski, „tradiţia vie”. Astfel încât, pentru el, problema şcolii se cristalizează în jurul a trei termeni: *savoir-faire* al unei meserii, tradiţie şi secret.

Transmiterea secretului actorului, care este datoria marilor maeştri, nu ţine numai de transmiterea unui *savoir-faire*. Stanislavski vrea o şcoală a creaţiei, nu a imitaţiei – o şcoală care le propune elevilor o „muncă asiduă şi inspirată”[207].

În ceea ce-l priveşte pe Copeau, el pune accentul pe preluarea moştenirii unei „tradiţii regăsite şi continuate”[208], această tradiţie vie care a hrănit marile epoci ale teatrului, această cultură profesionistă indispensabilă. El se referă câteodată la breasla clovnilor ca la un model al unei bresle de meşteşugari care organizează magnific transmiterea[209]. Copeau se referă cel mai adesea la modelul de confrerie ca şcoală aflată sub semnul fidelităţii faţă de maestru, dar, de asemenea, şi ca şcoală a unităţii corale[210].

O unitate corală care, pentru Copeau, trebuie să se regăsească în şcoală în acelaşi fel cum domneşte în fabrica de teatru, unitate corală în care „toţi meşteşugarii scenei, toţi slujitorii dramei nu sunt regrupaţi artificial, ci inspiraţi dinăuntru, asociaţi organic”, „cel puţin”, asigură Copeau, „în starea interioară a unei promisiuni şi a unui exemplu.”[211]

Şcoala ca promisiune pentru modul meşteşugăresc de a face teatru, iată ideea esenţială. Şcoala ca ucenicie la ceea ce Vilar numea

---

[206] Ibid.

[207] Ibid.

[208] Cf. Jacques Copeau, Appels, ed. cit., p. 295, unde Copeau subliniază importanţa „tradiţiei regăsite şi continuate", căci „nu există o mare sinceritate fără măiestrie", adică fără disciplină şi tehnică.

[209] Cf. de exemplu, Registres V, ed. cit., p. 372, un text de Copeau despre familia artiştilor de circ Fratellini.

[210] Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier (Amintiri de la Vieux-Colombier), Paris, Nouvelles Editions Latines, 1931. A doua conferinţă din 15 ianuarie 1931, p. 92.

[211] Ibid., pp. 93-94.

„acest mod inevitabil şi meşteşugăresc de a pune în scenă” [212]şi din care se va declara că descinde ca „regizor-meşteşugar”. El înţelege prin asta un regizor care nu se ocupă să elaboreze o poetică, ci doreşte, înainte de orice, să avanseze „câteva argumente de meşteşugar”, adică să definească „mijloacele de a interpretare”[213]. Este sigur că şcoala, pentru adepţii teatrului de artă, se înscrie în perspectiva acestei voinţe de a avansa argumente de meşteşugar. Argumente în favoarea invenţiei, al creaţiei.

Când reia modelul unei şcoli care, ca şi cea a lui Copeau, îi asociază pe toţi meşteşugarii teatrului într-o unitate corală, Strehler o vede ca pe un „spaţiu organizat, uman, protejat, înclinat să realizeze evenimente teatrale sub semnul invenţiei şi al poeziei”[214]. Nu este oare aici un paradox? Strehler, într-adevăr, îl reaminteşte el însuşi: „Este teribil de complicat să regăseşti şi să reproduci regulile invenţiei dramatice. Este ca şi cum am căuta o comoară pierdută”[215]. Atunci, de ce o şcoală? „Pentru că”, răspunde Strehler, „istoria teatrului este şi istoria unei alianţe între artişti şi meşteşugari, în tradiţia unor anumite tehnici păzite cu străjnicie.”[216]

Astfel, transmiterea unui secret defineşte orizontul şcolii la un artist care recunoaşte, totuşi, că magia teatrului nu se învaţă în şcoli. Căci Strehler, dacă subliniază importanţa tradiţiei transmise, evidenţiază că în teatru nu trebuie „să se renunţe niciodată la motivele misterioase, secrete şi imperative ale poeziei”. Pentru a adăuga imediat: „considerând în acelaşi timp poezia ca fiind ceva concret, ca un schimb”[217].

Fără îndoială, Strehler ne oferă aici una dintre cheile acestei asociaţii intime între meşteşugar şi artist pentru apărătorii teatrului de artă. Prin această asociaţie intimă, teatrul de artă se afirmă ca un teatru ce se îngrijeşte să facă din spaţiul poeziei dramatice un domeniu care se serveşte de concret, de materie ca de o trambulină. Un teatru

---

[212] Jean Vilar, „Scrisoare către director", în De la tradition theâtrale (Despre tradiţia teatrală), ed. cit., p. 105.
[213] Jean Vilar, „Asasinatul regizorului", ibid., pp. 21-22.
[214] Giorgio Strehler, Une vie pour le theâtre (O viaţă pentru teatru), ed. cit., p 288.
[215] Ibid, p. 171.
' Ibid., p. 165.
' Ibid., p. 286.

capabil să împace mâna meşteşugarului şi sufletul artistului. Un teatru care se vrea al frumuseţii, dar pe măsura omului. Teatru de artă şi teatru uman care riscă, Strehler avea dreptate să se teamă, să dispară când vor dispărea de pe scenă adevăraţii meşteşugari.[218]

Evelyne Ertel *Teatrul de artă şi repertoriul*

Doar prin reunirea unor buni meşteşugari, animaţi de acelaşi spirit, se va stabili pe baze durabile, cu şanse indiscutabile de reuşită, marele repertoriu al teatrului francez modern, care ne e atât de necesar. Goethe la Weimar revenea fără încetare la necesitatea unui repertoriu. Considera că el reprezintă salvarea într-o aventură din teatru.

Jacques Copeau

Într-o conferinţă din 1926, Jacques Copeau invocă „conceperea unui teatru nou, aşa cum o vedem realizată sub numele de «teatru de avangardă», «teatru de artă» sau «teatru de repertoriu» „[219]. Sinonimia pe care o stabileşte astfel între cele trei expresii poate surprinde, căci astăzi noţiunea de repertoriu pare să conoteze o mentalitate tradiţionalistă şi mai degrabă se opune avangardei decât o defineşte.

În realitate, Copeau nu a revendicat niciodată pentru teatrul său, Vieux-Colombier, nici „numele ademenitor", cum îl califică el în *Jurnalul* din 1911, de „Teatru de Artă", nici pe cel de „avangardă", pentru că „el nu putea fi decât teatrul prin excelenţă, teatrul pur şi simplu", va scrie mai târziu Georges Duhamel[220]. În schimb, i se pare esenţial, pentru opera de „reînnoire dramatică" pe care o întreprinde fondând în 1913 teatrul Vieux-Colombier, ca acesta să fie „un teatru de repertoriu". Ce înţelege exact prin asta şi prin ce practică a repertoriului îi garantează statutul artistic – dacă nu de avangardă – al teatrului? Este primul punct pe care vrem să-l tratăm. Pentru a cerceta apoi posteritatea acestei concepţii, iniţiată de Vieux-Colombier, dar criticată şi respinsă de Copeau însuşi aproape imediat, ca să vedem ce devine ea la regizorii Cartelului, apoi în teatrul subvenţionat, care se instalează după război: descentralizarea şi Teatrul Naţional Popular

---

[218] Giorgio Strehler, Un theâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), ed. cit., p. 181.

[219] Publicat în Registres /, Paris, Gallimard, 1974, p. 271.

[220] Citat în Registres III, Gallimard, 1979, p. 65.

(TNP) al lui Jean Vilar şi ce rămâne din el în teatrul de astăzi.

Se ştie, Copeau vrea să reformeze din temelii teatrul timpului său şi, în primul rând, să-l debaraseze de această „dublă ciumă": „industrialism şi cabotinism"[221]. În teatrele private domneşte doar legea comerţului: atracţia reţetei care îi motivează pe directorii de teatru în alegerea piesei de montat şi a – Teatrul de arta…

vedetelor de angajat. Ei caută piesele facile, flatând gusturile cele mai josnice ale publicului şi astfel nu fac decât să coboare nivelul general al producţiei dramatice şi să-i dezguste pe autorii buni să scrie pentru scenă. Repertoriul, aşa cum îl înţelege Copeau, are ca ultim scop să ofere un „azil" viitoarelor talente, pregătind terenul care va permite să se nască opera dramatică nouă. Din acest motiv, el trebuie să fie „armonios": clasicii, francezi şi străini vor fi baza absolută, căci ei sunt cei capabili să formeze gustul şi să ridice nivelul de exigenţă artistică, atât al publicului, cât şi al scriitorilor; ei sunt „o lecţie riguroasă pentru cei ce scriu astăzi teatrul şi pentru cei care îl interpretează"[222]; repertoriul va cuprinde apoi reluări ale celor mai bune piese recente, cele care „marchează o dată în istoria teatrului" şi, în fine, câteva piese inedite, riguros selecţionate. Pentru a permite acestora din urmă, cu un acces mai dificil din cauza „noutăţii lor îndrăzneţe", să se impună „în cele din urmă", Copeau recurge la principiul de alte manţă (cel puţin trei spectacole pe săptămână): confruntarea permanentă dintre noile opere şi capodoperele clasice va asigura nivelul artistic în ansamblul său.

Practica alternanţei are, de asemenea, avantajul de a face jocul actorilor mai suplu, pentru că trebuie să treacă fără încetare de la un rol la altul, în piese diferite prin conţinut şi prin formă. Ea îi împiedică, suprimând specializarea pe un rol, pe un *emploi*, să cadă în rutină (utilizând aceleaşi trucuri) şi cabotinism. Întăreşte omogeneitatea ansamblului întrucât cutare actor, care joacă un personaj de prim-plan într-o piesă, va putea avea un rol secundar în următoarea. Este evident că această concepţie despre repertoriu, întemeiată pe alternare şi pe posibilitatea reluărilor (pe mai multe stagiuni), este legată intrinsec de necesitatea unei trupe stabile. O trupă fixă, angajată cu anul, chiar pe

---

[221] Registres I, Paris, ed. cit., p. 122.

[222] „Un eseu de renovare dramatică", în Registres I, ed. cit., p. 25.

mai mulţi ani, în funcţie de nevoile repertoriului prevăzut: „O trupă şi un repertoriu, iată punctul de plecare. Restul va veni mai târziu ca un supliment firesc”[223], scrie Copeau într-o scrisoare către Louis Jouvet în 1914. Un repertoriu are nevoie de timp ca să se construiască: este o operă care nu se îndeplineşte decât în timp. Copeau a insistat mult să nu se judece activitatea teatrului Vieux-Colombier spectacol cu spectacol, ci pe ansamblul efortului său, căci, spune el, „teatral întreprinde o acţiune de lungă durată şi pretinde să dea întreaga măsură numai la capătul mai multor luni”[224]. Pentru a putea înţelege acest efort, trebuie să fie acompaniat de un public special, alcătuit nu din spectatori ocazionali, atraşi de numele unei vedete sau ale unor performanţe de regie, „ci un public fidel, un public care se simte deja ca acasă, care vine la toate piesele, interesat de toate progresele pe care le facem”[225]. Copeau vrea să întreţină relaţii strânse cu aceşti „spectatori fideli”. Astfel, el intenţionează să-i „pună la curent în mod regulat cu proiectele sale, cu rezultatele obţinute şi cu dificultăţile care rămân de rezolvat”[226]. O face adresându-le scrisori circulare, articole în ziare. Plănuieşte o mare revistă periodică a teatrului Vieux-Colombier (în realitate, nu vor fi decât două numere din *Cahiers du Vieux-Colombier*) şi ar dori să poată să stabilească în fiecare zi programe detaliate: „un adevărat cotidian” (scrisoare către Jouvet, 25 august 1914) [227]. Dar nu va avea răgazul să ducă la bun sfârşit ideea.

Această abordare a repertoriului poate părea astăzi evidentă şi banală, tocmai pentru că modelul elaborat de Copeau s-a impus după aceea mai ales prin practica regizorilor Cartelului; totuşi, a fost ceva absolut nou în vremea sa, cel puţin în Franţa. Astăzi, este aproape sigur un teatru care montează un clasic nu pentru că umple sala. Cu totul alta era situaţia la începutul secolului trecut. Clasicii plictisesc. Niciun teatru privat nu s-ar fi încumetat să îi programeze, cel puţin dacă nu era pentru a pune în valoare o vedeta ca Sarah Bernhardt, şi Comedia Franceză nu-şi face decât datoria şi, ca să zicem aşa, se achită de o

---

[223] Citat în Registres III, ed. cit., p. 265.
[224] Scrisoare către jurnalul Le Figaro, 16 decembrie 1913, în Registres III, ed. cit., p. 142.
[225] Ibid., p. 143.
' Ibid, p. 169.
[227] Ibid., p. 270.

formalitate.

Dar mai ales este pentru prima dată când repertoriul e gândit ca un proiect, şi nu ca un ansamblu mai mult sau mai puţin întâmplător; un proiect coerent, elaborat cu scopul de a realiza un anume program: a ridica nivelul de exigenţă artistică a teatrului sub toate aspectele sale şi la toţi participanţii (autori, spectatori, interpreţi). Copeau înţelege să se demarcheze astfel de toate teatrele din timpul său: de Bulevard, bineînţeles, dar şi de cele pe care el le numea „nătăfleţi subvenţionaţi" (Comedia Franceză şi Odeonul), incapabile să îndeplinească corect dubla lor misiune de întreţinere şi de îmbogăţire a repertoriului. Dorinţa de a bate aşa-zisa Casă a lui Molière pe propriul său teren, arătând că dramaturgii clasici, dacă sunt bine interpretaţi, pot plăcea, şi nu plictisi, nu este, fără îndoială, pentru Copeau, cel mai neconvingător motiv.[228] Dar, spre deosebire de teatrele de artă sau de avangardă care l-au precedat, Vieux-Colombier se vrea, de la bun început, un teatru „stabil", şi nu „o scenă de excepţie", un „mic teatru marginal", cum au fost la începuturile lor Teatrul Liber al lui Antoine şi Théâtre de l'CEuvre al lui Lugné-Poe. Fără să ignore valoarea acestor inovatori, Copeau le reproşează că şi-au pus arta în slujba unei şcoli (naturalism sau simbolism) şi că au vrut să reînnoiască teatrul din exterior, adică prin formule decorative, procedee de regie. Noutatea pe care Copeau speră s-o aducă se va găsi „pe dinăuntru", printr-o înţelegere profundă a operei, printr-o regie centrată pe interpretarea actorilor, punând toată inteligenţa şi toată sensibilitatea în slujba operei. Concepţia lui Copeau despre repertoriu face apel, cere imperios, am spune, estetica scenei goale, o simplă platformă de joc (modelul teatrului ambulant, jucat pe *treteaux*). Căci repertoriul trebuie să fie eclectic, adică să cuprindă opere din toate genurile, din toate timpurile şi în toate stilurile: mai ales să nu se limiteze la nicio şcoală, doar calitatea dramatică trebuie să călăuzească alegerea unor „opere adevărate, puternice şi vii". Dispozitivul arhitectural fix conceput pentru scena de la Vieux-Colombier, economia mijloacelor

---

[228] E ceea ce subliniază Gide în scrisoarea sa către Copeau, din 22 decembrie 1913, a doua zi după premiera cu Avarul-, „Mi se pare dintr-odată că toate celelalte reprezentaţii cu Moliere pe care le-am văzut, la Comedia Franceză sau la Odeon, erau reproduceri, exemplare mărite şi că, în fine, vedeam originalul". Registres III, ed. cit., p. 141.

scenice permit să se practice alternanţa spectacolelor, baza repertoriului. Dar, înainte de toate, ele dau toată importanţa cuvenită textului, denaturat pe alte scene („bolborosit" la Teatrul Liber, „psalmodiat" la l'CEuvre[229]): „o astfel de curăţare, atât de riguroasă, de orice element scenic superfluu – va scrie Copeau în 1938 – eliberează poezia lui Molière, poezia lui Shakespeare. Ea ne permite să facem să renască opere pe care le credeam moarte şi să regăsim deliciul unor opere pe care le credeam de nejucat"[230]. A pune repertoriul la baza efortului de renovare în teatru înseamnă a afirma prioritatea textului şi a-i subordona în întregime punerea în scenă.

Totuşi, când studiem cu atenţie toate scrierile lui Copeau, suntem frapaţi să vedem că foarte repede, din 1919, el începe să pună la îndoială formula de „teatru de repertoriu". Aceasta obligă la un ritm de producţie de spectacole care epuizează foarte repede forţele de reînnoire şi de invenţie ale artiştilor (amintim că în primul an Copeau a pus în scenă şaptesprezece piese şi în stagiunile ce au urmat, între şase şi opt pe an, fără să mai vorbim de două stagiuni la New York). „Funcţionarea oribilei maşinării de montat spectacole"[231] pune teatrul în contradicţie cu vocaţia sa de a fi un teren de experimentare şi de cercetare. De unde necesitatea absolută, după Copeau, de a-i adăuga o şcoală, care să fie şi ea un laborator, de unde va putea să extragă energii noi.

Dar, în ciuda tuturor acestora, teatrul de repertoriu – ca orice teatru de artă – este destinat să supravieţuiască şi să reziste la o „exploatare comercială", căci, pentru a-şi păstra independenţa şi întreaga libertate de creaţie, nu trebuie să depindă, după părerea lui

---

[229] Copeau scrie în Jurnal la 25 noiembrie 1914: „Vieux-Colombier. Unul dintre principalele scopuri vizate: a pune în valoare textul, să ne preocupăm de el, să îl valorificăm prin dicţiune, joc, punere în scenă. Cei care ne-au precedat vizau să suprime textul, să îl toace mărunt, să îl escamoteze. Teatrul de bulevard se găseşte încă sub această influenţă realistă şi libertină. La Theâtre de l'CEuvre se recita textul, se psalmodia şi jocul era plin de emfază. A restabili echilibrul între joc şi dicţiune, această artă pierdută. Cei ce-1 acuzau pe Antoine că bolborosea poate că nu greşeau. Această alteraţie care a fost Teatrul Liber îmi pare, astăzi, deosebit de uşor de înţeles." Jurnal 1901-1915, Seghers, Paris, 1991, p. 630.

[230] Citat în Registres I, ed. cit., p. 163.

[231] Souvenirs du Vieux-Colombier (Amintiri de la Vieux-Colombier), Nouvelles Editions Latines, 1931.

Copeau, nici de subvenţiile de stat, nici de un mecena privat. Or, această exploatare implică în mod fatal concesii şi compromisuri: în special, îl îndeamnă să caute succesul public şi să-l prelungească cât mai mult posibil. Opinia lui Copeau este radicală. „Nu vă încredeţi în succes", le repetă tinerilor cărora li se adresează. „În momentul când încercaţi să trageţi cel mai mare profit posibil dintr-o creaţie dată, sunteţi pierduţi"[232]. Este una dintre cauzele fundamentale ale dezacordului cu Jouvet, care afirmă contrariul: „Succesul este un argument"[233], căci „nu există operă dramatică valabilă, dacă nu-şi găseşte publicul care să o asculte şi să o facă să trăiască"[234]. Şi el enunţă cu forţă singura lege a teatrului: „Înainte de orice, teatrul trebuie să fie o întreprindere comercială înfloritoare, atunci îşi poate permite să se impună în domeniul artei."[235] Jouvet nu va ezita să exploateze la maximum un succes: are un sentiment de tandreţe şi de recunoştinţă special pentru *Knock*, această piesă „saint-bernard", pe care o relua de fiecare dată când avea o dificultate (o va juca în total de 1440 de ori) şi graţie căreia a putut monta opere de autori contemporani. În schimb, Dullin şi Pitoeff, mai apropiaţi din acest punct de vedere de gândirea lui Copeau, vor menţine principiul unui teatru de repertoriu opus unei „simple exploatări": „Dacă există un succes, el (teatrul de artă) nu va putea să-l exploateze masiv, pentru că îi repugnă publicitatea zgomotoasă şi pentru că, publicul său fiind foarte restrâns, e nevoit să-l păstreze reînnoind afişele destul de des"[236]. Amândoi revendică dreptul la insucces. Cunoaştem faimoasa formulă a lui Dullin, „Adevărata istorie a teatrului nu se scrie doar cu succese", căci, adaugă el, adesea eu caut în eşecuri originalitatea, invenţia şi acel ferment care, exploatate mai târziu de mine şi de alţii, vor conduce la o reuşită."[237] Cât despre Pitoeff, el refuză „sistemul de succes perpetuu", căci aminteşte că misiunea cea mai importantă a teatrului de artă este „a juca opere noi de autori necunoscuţi sau opere

---

[232] Conferinţă la Laboratory Theâtre, 1927. în Registres /, ed. cit., p. 143.
[233] Temoignages sur le theâtre (Mărturii despre teatru), Flammarion, 1952, p. 99.
[234] Reflexions du Comedien, Librairie Theâtrale, 1951, p. 141,
[235] Ibid., subliniat de Jouvet.
[236] Ch. Dullin, Ce sont les dieux qu 'il nous faut (De zeii avem nevoie), Gallimard, 1959, p. 131.
[237] IbuL, p. 243.

de înaltă valoare literară, cu un succes comercial îndoielnic."[238] Pentru aceasta, repertoriul, adică recursul la alternanţă, este singurul mijloc de supravieţuire al teatrului de artă: alternanţa între un fond solid, constituit din ceea ce el numeşte „clasicii săi" (dar conţinând, de asemenea, şi autori contemporani ca Pirandello), cu succes asigurat, şi operele noi. Pe de altă parte, pentru Dullin, repertoriul trebuie menţinut neapărat, fiindcă el este, în ochii săi, „tot bagajul spiritual pe care-l purtăm cu noi; este viaţa tuturor personajelor care au bântuit scena voastră şi o animă prin prezenţa lor misterioasă."[239] Există oare o definiţie mai frumoasă a repertoriului?

Dar Copeau, după închiderea Teatrului Vieux-Colombier în 1924, merge mult mai departe. Nu e de ajuns să spui că teatrul nu trebuie să fie comercial, ceea ce a sfârşit prin a deveni o banalitate pe care toată lumea o repetă, de altfel, fără să o aplice întocmai: „De spus că teatrul nu trebuie să fie cotidian. Cu cât e mai frecvent, cu atât el tinde să se degradeze"[240]. Sistemul repertoriului însuşi nu propune decât un compromis, căci „un teatru cu repertoriu fix se cristalizează inevitabil"[241]. Trebuie să-i redăm teatrului demnitatea sa originară, potrivit căreia el este „ceremonie" ce are loc doar în circumstanţe excepţionale. Nu e suficient să ţinem teatrul său departe de „hărmălaia de bâlci a teatrului de bulevard", pe malul stâng al Senei, trebuie să ieşim din teatru şi din Paris. Copeau se retrage în Burgundia cu elevii săi, *Ies Copiaus*, plănuiesc descentralizarea şi întemeiază prima trupă. Pentru ei şi cu ei, el va încerca să inventeze un repertoriu adaptat unui public de viticultori şi de săteni, adică un public popular, creând o „nouă comedie improvizată", inspirată din măştile commediei dell'arte, pe care a încercat multă vreme să o realizeze, fără să fi reuşit cu adevărat. În textul său din 1941, Copeau se bucură că tinerele trupe care cutreieră provincia nu găsesc un „repertoriu gata făcut": cu cât ele vor fi mai convinse de necesitatea de a construi cu propriile lor mijloace un repertoriu, adaptat împrejurărilor şi funcţiei pe care trebuie să o îndeplinească, cu atât vom fi mai îndreptăţiţi să sperăm la

---

[238] Cuvinte citate de G. Reuillard, într-un articol în cotidianul Excelsior, din 24 ianuarie 1939.
[239] Ch, Dullin, ed. cit., p. 74.
' Registres /, ed. cit., p. 144
[241] Ibid., p. 143.

o reînnoire profundă graţie lor."[242] El reproşează, de acum, „mişcării de avangardă din 1919" că a fost „o mişcare de mici teatre", care „nu erau decât laboratoare tehnice [...] cărora, pentru a fi teatre adevărate, le-a lipsit un public adevărat."[243] În ceea ce-l priveşte, Copeau va avea la sfârşitul vieţii sentimentul de a nu fi întâlnit un „adevărat public" decât în două ocazii, la două „ceremonii" excepţionale, manifestări în acelaşi timp religioase şi populare: la Florenţa, în 1932, când a pus în scenă, la mănăstirea Santa-Croce, *Legenda di Santa Uliva*, şi în 1943, în curtea de la Hospices de Beaune, *Miracolul pâinii aurite*. El va merge până la a spune, ceva mai târziu: „Consider că nu am făcut decât două puneri în scenă: Florenţa şi Beaune"[244].

În 1939, la întrebarea lansată de cotidianul *Excelsior*, „Sunt teatrele de artă condamnate?", regizorii invitaţi, Baty, Dullin, Pitoeff etc. răspund toţi definind „misiunea" lor prin repertoriu: să descopere tineri autori, să monteze piese „îndrăzneţe", „de mare valoare literară", care au toate şansele să fie un eşec pe plan comercial. Dar, de asemenea, vedem la aceiaşi artişti afirmându-se ideea, încă nouă în epocă, că statul trebuie să asigure, prin atribuirea de subvenţii, existenţa teatrelor de artă şi menţinerea misiunii care le defineşte.

În 1948, Jean Vilar va anunţa, cu o fermitate pe care ar fi bine să o regăsim astăzi: „Eschil, Aristofan, Molière au încărcat bugetul Naţiunii. Arta nu plăteşte, ea costă. E plauzibil să credem că Colbert recunoştea asta. Ca şi cetăţenii Atenei". [245]Şi printre „cele trei obligaţii majore" pe care Teatrul Naţional Popular trebuia să le asume este, în primul rând, „un repertoriu de înaltă cultură", scrie el în *Memorandum-ul* din 1960, pentru a răspunde la numeroasele critici, atât de stânga (textul apare în foarte brechtiana revistă *Théâtrepopulaire*), cât şi de dreapta[246].

Când, după Eliberare, vor fi create primele teatre ale descentralizării, teatre subvenţionate, ele vor fi calificate drept „teatre provinciale de repertoriu". Într-adevăr, repertoriul este cel care

---

[242] Registres I, ed. cit., p. 299.
[243] Ibid., p. 285.
[244] Citat de Clement Borgal, Metteurs en scene (Regizori), Fernand Lanore, 1963, p. 53.
[245] In Le Theâtre, service public (Teatrul, serviciu public), Gallimard, 1975, p. 378.
[246] Memorandum, ibid., p. 241.

defineşte misiunea esenţială a Descentralizării, cum afirma odinioară unul dintre pionierii săi, Hubert Gignoux: „A descentraliza era atunci în primul rând a prezenta un repertoriu de calitate în regiunile în care lipsea”[247]. Acest repertoriu va fi fixat pe caietul lor de sarcini, exact ca în programul elaborat de Copeau pentru Vieux-Colombier, deloc după concepţia sa ulterioară a unui repertoriu propriu şi adaptat unui public specific şi popular[248] – ceea ce este un paradox destul de picant! – un clasic francez, un clasic străin, o mare operă din patrimoniul universal, o operă contemporană[249]. Toate repertoriile primelor Centre Dramatice Naţionale se aseamănă: în frunte, întotdeauna Molière şi Shakespeare, apoi autori francezi (Giraudoux, Salacrou, Claudel) şi străini (Ibsen, Pirandello, Cehov) descoperiţi de regizorii Cartelului. Era vorba, într-un anume fel, ca provincia să facă o „adevărată recuperare a cunoştinţelor”[250], după formula lui Georges Goubert, fost director al Centrului Dramatic din Rennes.

Bineînţeles, după aceste începuturi, cu timpul şi odată cu înmulţirea teatrelor subvenţionate în provincie, la periferia pariziană şi chiar în capitală concepţiile despre repertoriu s-au diversificat şi, în parte, s-au specializat în funcţie de locuri şi de directori – de altfel, poate nu suficient: este o problemă ce se pune astăzi în toată descentralizarea. Dar rămâne ideea comună că teatrului public îi revine astăzi misiunea teatrului de artă şi că grija pentru repertoriu este vitală. Astfel, Jacques Lassalle, cât timp a fost director la Teatrul Naţional din Strasbourg, afirma cât se poate de limpede: „Una dintre marile răspunderi ale unui teatru naţional, prin simplul fapt că este subvenţionat şi că astfel scapă – pentru câtă vreme încă? – de urgenţa pieţei, a unei economii de profit, este repertoriul.”[251] Şi Antoine Vitez, când a fost numit director al Comediei Franceze, regăsind în Casa lui Molière principiile pe care Copeau fondase teatrul său

---

[247] Citat de Denis Gontard La Decentralisation theâtrale, SEDES, 1973, p. 334.
1 Cum, de altfel, Jeanne Laurent îl preconiza: „Dacă nu ar fi avut autonomie artistică, Centrele Dramatice ar fi fost în imposibilitatea de a adapta repertoriul şi stilul de joc la public. Am fi mers deci împotriva scopului însuşi al instituţiei...", La Republique et les Beaux-Arts, Juillard, 1955, p. 179.
[249] Cf. Georges Goubert, în La Decentralisation theâtrale 1, coord. de Robert Abirached, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 99.
[250] Ibid., p. 100.
[251] Journal du Theâtre National de Strasbourg (TNS), nr. 13, octombrie 1986.

Vieux-Colombier, a putut să declare: „Comedia Franceză are drept temei triplul principiu al Trupei, al Alternanţei şi al Repertoriului: la noi există un mare teatru de artă. El ne obligă şi ne face exigenţi."[252]

Catherine Naugrette *Căutări spaţiale*

„Un loc. Totul începe cu un loc".

Jean-Marie Serrea u

Se ştie, istoria locului teatral în secolul al XX-lea se confundă cu saga revoltelor sale. La origina acestei istorii vii intervin teatrul de artă, în contextul său artistic, şi interogaţiile sale estetice. Ceea ce Denis Bablet numea în 1961, la Colocviul de la Royaumont, „punerea sub semnul întrebării a locului teatral în secolul al XX-lea" se naşte din voinţa de a inventa pentru noile dramaturgii un nou loc, de a produce un alt model arhitectural şi spaţial, care să înlocuiască sala *à l'italienne* şi să devină instrumentul ideal al teatrului viitorului. Astfel, în broşura Teatrului Liber din mai 1890, Antoine consacră un capitol întreg necesităţii de a construi o nouă sală: „sala *model*", concepută ca invers al teatrelor existente. Copeau proclamă în scrierea sa, *Appels*: „De asta avem nevoie: de un edificiu nou"[253]. „Da", exclamă Appia, „*este catedrala viitorului*, pe care toate dorinţelor noastre o cheamă! [...] Vrem un loc în care comunitatea noastră pe cale să se nască să poată să se afirme clar în spaţiu"[254].

Locul de dinaintea zidurilor

Din punct de vedere istoric, exigenţa locului răspunde unei aspiraţii comune tuturor partizanilor teatrului de artă. Ea face parte din acest „fond comun de idei" descris de Copeau, care există „între oameni care se ignoră şi care nu au putut să se influenţeze", dar care aparţine, în acelaşi timp, „în ciuda multor contradicţii, mai degrabă aparente decât reale, unei adevărate mişcări teatrale în toată Europa"[255]. Este cu atât mai imperioasă, cu cât se situează la

---

[252] Le theâtre des idees (Teatrul de idei), antologie de Daniele Sallenave şi George Banu, Gallimard, 1991. Textul lui Vitez datează din 1988.

[253] Jacques Copeau, Appels, Gallimard, Paris, 1974, p. 221.

[254] Adolphe Appia, „L'CEuvre d'art vivant" („Opera de artă vie"), CEuvres completes, III, Ediţie elaborată şi comentată de Marie-Luise Bablet-Hahn, L'Âge d'Homme, Societe Suisse du theâtre, 1988, pp. 400-401.

[255] Jacques Copeau, „Practica teatrului", în Les Registres du Vieux-Colombier, I, Gallimard, Paris, 1979, p. 361.

înălţimea unui ideal şi se raportează într-un prim moment la ceea ce Pierre Francastel califică drept „loc imaginar", această elaborare conceptuală a locului, care precede locul real şi este întotdeauna „legată de cucerirea unui nou univers mental, înainte de a se identifica cu un nou cadru arhitectural"[256]. În mare, este ceea ce Craig numeşte „un vis pus negru pe alb". Sau, cum subliniază Marcel Freydefont, „dacă teoria este frumoasă, practica pare mai problematică"[257].

Între această figură ideală şi teatrul construit se întinde distanţa dintre vis (sau dorinţă) şi realizarea sa. Între schiţă şi scenă, inevitabila distanţă care desparte ficţiunea de realitate.

După ce a cerut un nou edificiu, Copeau s-a văzut nevoit să închirieze, pentru deschiderea teatrului Vieux-Colombier în 1913, o mică sală de cartier, veche, inadecvată şi mizerabilă din toate punctele de vedere, pentru a crea teatrul la care visa. Desigur, între 1913 şi 1924, el inventează la Vieux-Colombier o scenă radical diferită, un alt tip de raport între actor şi spectator. Dar acest loc rămâne tot o „cutie" şi „noul edificiu" e pentru viitor. După Copeau însuşi, aceasta este marea diferenţă faţă de Craig sau chiar faţă de Appia, care aleg să rămână pe locul prospectiv şi să refuze compromisul. Cât despre Copeau, el încearcă zi de zi să transforme, să modeleze locul aşa cum l-a găsit, adaptându-l practicii sale. Mai mult, ajunge să revendice inadecvarea locului, făcând astfel încât, până la urmă, sărăcia să pară acelaşi lucru cu simplitatea: „Am putea găsi bizară această declaraţie de principii", declară el despre celebra sa cerinţă, o scenă din scânduri goale („Lăsaţi-ne o scenă din scânduri goale!" – *treteau* sau „scenă pe căpriori"). „Dacă am putea juca numai pe mica scenă a Teatrului de la Vieux-Colombier, am fi obligaţi să renunţăm la avantajele unor decoruri ample… Putem răspunde cu panaş că ne bucurăm că trebuie să ne acomodăm cu o astfel de penurie."[258] La oferta care i se face,

---

[256] Pierre Francastel, „Este oare teatrul o artă vizuală?" în Le lieu theâtral dans la societe moderne (Locul teatral în societatea modernă), studii reunite şi prezentate de Denis Bablet şi Jean Jacquot, cu colaborarea cu Marcel Oddon, comunicările susţinute la Colocviul de la Royaumont, iunie 1961. CNRS, Paris, pp. 78-79.

[257] Marcel Freydefont, „Nu toate lucrurile se leagă întotdeauna. Eseu despre relaţia dintre arhitectură şi dramaturgie în secolul al XX-lea", în Le lieu, la scene, la salle, la viile (Locul, scena, sala, oraşul), Etudes Theâtrales 11-12, 1997, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 29.

[258] Jacques Copeau, „O încercare de renovare dramatică. Teatrul Vieux-

„să dea o mai mare amploare afacerii sale", adică, spune Copeau, „să aibă imediat afişe publicitare, contracte cu ziarele şi un teatru mai mare, „o *clădire mai mare*", el răspunde că „dimpotrivă, trebuie să ne facem toate experimentele acolo unde ne aflăm. Trebuie să rămânem în cutiuţa noastră până ce afluenţa publicului o va face fărâme". **259**Astfel, pe măsură ce înaintăm în secol, ideile pionierilor teatrului de artă despre locul teatral se dezvoltă considerabil. Reinventarea locului ca teatru de artă poate să fie şi fără îndoială a fost, din punct de vedere istoric, o problemă de arhitectură, în special în Germania, unde, la începutul veacului, existau anumite clădiri cu care s-a identificat teatrul de artă, clădiri care par să realizeze mai bine decât altele identificarea dintre locul imaginar şi clădire, dintre spirit şi formă: Festspielhaus-ul lui Wagner, teatrul de la Hellerau, Grosses Schauspielhaus conceput de Hans Poetzig în 1919, unde Max Reinhardt a făcut unele dintre montările sale celebre, Kvinstler-Theater din München. Dar cea mai mare parte dintre aceste teatre au o existenţă efemeră, cum e cazul sălii de la Hellerau, inaugurate în octombrie 1911, închise în august 1914. Secolul XX ne arată că numai forma nu e suficientă. La limită, ea nu există. Sau este o cochilie goală. Chiar dacă locul tinde să reproducă exact planurile unui alt teatru, deja existent, clădit după un model ideal, în cazul acesta cel al lui Wagner, este posibil să nu corespundă prin nimic unui teatru de artă. Exemplul celebru cu Prinzregententheater, inaugurat la München pe 20 august 1901 şi dedicat artei germane, cum indică inscripţia de pe frontispiciu, rămâne cel al unui loc conform din punct de vedere estetic principiilor de la Bayreuth, dar antiwagnerian în spirit. Arhitectul său, Littmann, a vrut să realizeze o replică amplificată, ameliorată şi îmbogăţită a edificiului lui Wagner, Festspielhaus de la Bayreuth. Acestea fiind zise, a construit un edificiu greoi, luxos, ambiţios, care declanşează la începutul secolului numeroase reacţii polemice, printre care cea a lui Appia, care ripostează în acelaşi timp în numele Maestrului şi al teatrului ideal. „Perfecţiunea tehnică", scrie el, „dă întotdeauna o senzaţie de satisfacţie şi de armonie, chiar pentru neiniţiaţi, dar numai alianţa dintre artă şi tehnică îi permite profanului

---

Colombier", N.R.F., nr. 10,1913, p. 352.

[259] Jacques Copeau, Les Registres du Vieux-Colombier, I, ed.cit., p. 354.

să ajungă la calmul interior perfect, ceea ce ne oferă sala de la Bayreuth când cortina e trasă."[260] În „edificiul minunat" ridicat la Bayreuth, Wagner a ştiut „să spiritualizeze spaţiul". Nimic din toate acestea la München: primul lucru pe care îl remarcăm, când intrăm în sala de acolo, este tonul clar, strălucitor, care domneşte peste tot. Pereţii laterali formează un rând de nişe decorate pitoresc şi împodobite cu statui de un alb orbitor". 1 Ce se întâmplă când se trage cortina? „Lumina scenei se răspândeşte pe pereţii sălii vopsite în alb, astfel încât, pe tot parcursul reprezentaţiei, statuile albe în nişele lor ne atrag atenţia. Ca şi rama aurie a scenei."[261] Şi Appia adaugă în încheierea articolului său (suprimată cu ocazia publicării): „Dacă Dumnezeu ar fi aşezat oraşul München într-o zonă vulcanică! Am fi putut spera să vedem curând acest

A...

monstru acoperit de cenuşă!"[262] În contradicţie cu ceea ce Appia a putut gândi la un moment dat,[263] forma tehnică nu poate impune singură opera de artă integrală.

Modelul absent

Max Reinhardt scrie: „Nu există o formă de teatru care ar fi singura formă realmente artistică. Puneţi să joace nişte actori buni într-un grajd sau într-un teatru, mâine într-un han sau în interiorul unei biserici, sau pe dracu', chiar pe o scenă expresionistă, dacă locul corespunde piesei, rezultatul va fi

A

minunat."[264] într-adevăr, teatrul de artă a fost găzduit încă de la începuturile sale în tot soiul de locuri, de la cele mai vechi la cele mai recente, de la cele mai umile la cele mai somptuoase (mai rar), de la

---

[260] Adolphe Appia, „Sala de la Prinzregententheater. Consideraţii tehnice de A. Appia (Miinchen)", în CEuvres completes, II, ed. cit., p. 318.

[261] Ibid., p. 320.

' Ibid., p. 321.

[263] In „Muzica şi punerea în scenă", Appia declară într-adevăr: „Nu. Nu prin idee putem convinge. In prezent, opera de artă integrală trebuie să-şi facă un drum prin mijloace tehnice, căci forma tehnică poate să ofere singură în mijlocul instituţiilor noastre corupte refugiul pe care ideea a încercat să-1 erijeze la Bayreuth", Oeuvres completes, II, ed. cit., pp. 165-166.

[264] Max Reinhardt, citat de Denis Bablet, „Punerea în discuţie a locului teatral", în Le lieu theâtral dans la societe moderne, ed. cit., p. 22.

clădirile consacrate la clădirile cele mai neaşteptate. Ideea că trebuia să existe un model nou de loc corespunzând teatrului în mers s-a stins treptat. Sub presiunea realităţii, această mentalitate şi-a pierdut forţa, depăşită şi condamnată de bogăţia de forme şi de transdisciplinaritatea tentativelor de a schimba locul. Astfel, locurile teatrului de artă au urmat şi chiar au anticipat istoria modernă a locului teatral, progresele şi revenirile sale, complexitatea crescândă, caracterul său eterogen actual[265]. Foarte devreme, teatrul de artă a trecut de la locuri moştenite la locuri inventate, de la teatre transformabile la teatre cu spaţii goale, de la locuri recuperate la locuri consacrate. Căutarea unui nou spaţiu s-a modificat de fiecare dată după împrejurările şi necesităţile vieţii teatrale: lipsa banilor, specifică multă vreme teatrului anticomercial, variaţiile corespunzând diferitelor ţări, alegerile şi predilecţiile fiecărei personalităţi artistice, de exemplu predilecţia declarată a lui Giorgio Strehler pentru un model istoric mult timp considerat depăşit, chiar caduc, şi anume sala *à l' italienne*. Bernard Dort o reaminteşte în prefaţa volumului *Un Teatru pentru viaţă*: „Nu cred că el (Strehler) a lucrat vreodată într-un loc care să nu fie un teatru *à l'italienne* sau în care nu se regăsesc structurile acestuia". În sensul invers celui al teatrului de artă, care, de la Appia sau Craig, proclamă uniunea scenei şi a sălii prin renunţarea la cadrul scenei, Strehler „supralicitează cadrul": „orice spectacol strehlerian începe prin a afirma teatrul. Scena nu e lumea: este separată de lume şi unită cu ea printr-un cadru, o deschidere pe care Strehler o subliniază cu plăcere."[266] Cum remarcă Peter Brook, într-un text intitulat *Don't*

---

[265] Cum explică Marcel Freydefont (op. cit., pp. 13-14) „o abordare cronologică a concepţiilor şi a realizărilor din secolul XX pune în evidenţă o succesiune de curente în Europa: mai întâi, o critică a teatrului â l'italienne (începută în anii 1875-1920, ea culminează în anii 1950-1960 pentru a recomanda în mod radical abolirea acestei forme istorice), dezvoltarea unei concepţii funcţionaliste (1920-1970, de la teatru total la teatru transformabil) [...], căutarea unui spaţiu gol (termen recurent de-a lungul secolului care a prilejuit interpretări contradictorii), apoi o banalizare a locului teatral asociată cu ieşirea din clădirea teatrală, la recuperări de locuri abandonate sau deturnări de locuri în activitate (1970-1980), şi, în fine, o reîntoarcere la edificiul teatral şi la reabilitarea teatrelor zise â l'italienne (1980-1995), cu o reîntoarcere la scena frontală".

[266] Bernard Dort, Prefaţă la Giorgio Strehler, Un Teatru pentru viaţă. Reflecţii, convorbiri fi note de lucru, text întocmit de Sarah Kessler, Fayard, Paris, 1980, pp. XDf-XV.

be bomboozled by theories (*Nu vă lăsaţi păcăliţi de teorii* – 1959): „Mă feresc de generalizări despre natura teatrului. Când mi se spune că, de exemplu, cadrul scenei este un obstacol în calea unui veritabil contact între actori şi spectatori, când mi se explică în detaliu şi de o manieră teoretică impecabilă, ca un fapt absolut, că acest cadru separă scena de sală, refuz pur şi simplu să cred. Am văzut actori, în cadre de scenă aurite în stil rococo, într-un raport direct, intim cu fiecare spectator, de la fotoliile de orchestră până la galerie. În schimb, am văzut actori pe scene centrale, care rămâneau la distanţă şi separaţi."**267** Altfel spus, după cum afirma Patrice Chereau în 1970, „exigenţa vine întotdeauna înaintea zidurilor". „Când nevoia se face simţită, vom găsi întotdeauna soluţii şi dispozitive tehnice. [...] Dispozitivele trebuie să vină în funcţie de nevoi. Invers, mi se pre tipic pentru o perspectivă de tip tehnocratic."**268**

Antoine Vitez tratează într-un text astăzi celebru (*Adăpostul sau edificiul*) diferitele figuri ale locului teatral. „Aş spune", declară el, „că teatrul poate fi cazat într-o cazarmă (la Albi, de exemplu, unde un cufăr cochet se înalţă în mijlocul unei pieţe) sau să-şi instaleze bivuacul, pe neprevăzute, într-un grajd sau într-o cartuşerie... Fără să uităm locurile funcţionale adecvate, câteodată unelte tehnice, vecine cu lumea uzinei (Chaillot, Gennevilliers...)". Iată ce remarcă Vitez: „Nu am nicio predilecţie specială pentru vreuna dintre aceste forme. Totul depinde, de fiecare dată, de ce vrem să facem aici". De fapt, parcursul său de regizor şi de director de teatru l-a condus să se instaleze succesiv într-un teatru amenajat la Ivry, într-un loc funcţional la Chaillot, în cutia preţioasă a unui *teatru à l'italienne*, Sala Richelieu a Comediei Franceze. În legătură cu teatrul amenajat pentru Quartierş d'Ivry într-un fost depozit de sare de pe strada Simon Dereure la Ivry, Vitez declară: „Exista un loc disponibil. Am încercat să-l folosim. Nu este o alegere ideală pentru un teatru ideal. Aceasta se va ordona în jurul cuiva, eu în cazul de faţă, instalat într-o clădire care exista înaintea lui"**269**. Proiectul teatral şi personalitatea artistică a celui ce

---

267 Citat de Jean Chollet, „O arhitectură destinată privirii: Sala Richelieu", în Comedia Franceză. Trei teatre în oraş, Norma, Paris, 1997, pp. 105-106.
268 Patrice Chereau, „Spaţiul instituţionalizat". L'Architecture d'aujourd'hui Les Lieux du Spectacle, nr. 152, oct.-nov. 1970, p. 4.
269 Antoine Vitez, „Adăpostul sau edificiul", în L'Architectured'aujourd'hui Les

ocupă teatrul primează şi reprezintă factori esenţiali în problematica locului, apariţia unui teatru de artă trecând mai puţin prin clădirea decât prin dreptul de proprietate asupra clădirii al acestui «cineva»: acest «eu în cazul de faţă», despre care vorbeşte Vitez. În fine, la acest «eu», cel al regizorului sau al directorului, trebuie adăugat pluralul „noi" şi „voi", care ocupă împreună teatrul şi fac din el un loc de viaţă înscris în cotidianul unei practici artistice comune. Cum spune, de altfel, Karolos Koun în 1943, „teatrul de artă suntem noi şi voi împreună"[270]. Dacă ambiţia teatrului de artă este, pentru a-l cita pe Stanislavski, a-i „reda artei sufletul"[271], e vorba, de asemenea, despre a reda sufletul unui loc, locuindu-l, aducându-l în prezent.

Răspunzându-i lui Craig, care visează în 1915 la construirea unei „scene imense" în America, ce nu va vedea niciodată lumina zilei, Copeau afirmă: „Convingerea mea este că avem infinit mai mult suflet şi un germene mult mai fecund în micul meu teatru, care există cu adevărat"[272]. Faţă de Appia, care „ar fi vrut să dărâme toată clădirea teatrului modern" pentru a ridica „o mare sală, unde s-ar înălţa, la locul dorit şi după arhitectura cuvenită, un podium", e neliniştit şi se întreabă: „Îl opresc imediat pe Appia cu argumentele sale, zicându-i: «Ceea ce mă miră şi mă neliniştește este că dumneata şi Craig construiţi teatrul viitorului fără să ştiţi cine îl va locui. Ce fel de artişti veţi urca pe scena voastră, pe cine veţi găzdui în acest teatru, pe care îl vreţi demn să îi primească?» „[273]

Etica locului

Dacă reluăm distincţia stabilită de Vitez – „în cele din urmă, nu există decât două tipuri de teatru: adăpostul şi edificiul [...]. Edificiul înseamnă «Eu sunt teatrul», în vreme ce adăpostul sugerează caracterul trecător al codurilor de reprezentaţie"[274] – teatrul de artă se situează de partea edificiului. Chiar atunci când este instalat într-un

---

Lieux du Spectacle, nr. 199, oct. 1978, p. 24.

[270] Citat de Jean-Franţois Dusigne, De La Teatrul de Artă la Arta Teatrului. Antologie de texte fondatoare, Editions Theâtrales, Paris, 1997, p. 73.

[271] C. Stanislavski, Ma vie dans l'art, traducere, prefaţă şi note de Denise Yoccoz, L'Age d'Homme, Lausanne, 1980, p, 487.

' J. Copeau, Les Registres du Vieux-Colombier, I, ed. cit., p. 278.

[273] Ibid., p. 353.

[274] A. Vitez, op. cit., pp. 24-25.

loc improvizat. „Influenţa şi răsunetul unei opere inovatoare", declară Copeau, „sunt strict legate de durata sa. Înainte de toate, este important ca ea să dureze"[275]. Cum explică Mecislas Goldberg în al său *Proiect al Noului Teatru de Artă* (*1907*), „teatrul de artă are drept scop să creeze un adăpost permanent pentru toate manifestările artei dramatice, care, din diverse motive, nu pot fi găzduite în niciunul dintre teatrele existente"[276]. Formula este interesantă, „un adăpost permanent"; chiar dacă e găzduit într-un loc precar, teatrul de artă are vocaţia să afirme teatrul şi să devină un *teatru stabil*. Giorgio Strehler scrie despre Piccolo Teatro, în 1947, primul *teatro stabile* în Italia: este vorba de un teatru care avea „ambiţia să dureze" 2. Această ambiţie este comună tuturor teatrelor care îşi întemeiază practica pe ideea de artă. Faţă de dorinţa fermă de a dura, de a ocupa permanent un loc există, unii îşi dau seama, toate pericolele longevităţii şi ale perenizării, ale obişnuinţei şi ale paraliziei, ale închiderii şi ale claustrării. De exemplu, studiourile create pentru Stanislavski, care îi permit să menţină în afara zidurilor teatrului o deschidere şi munca de cercetare. Locul artei trebuie să fie, de asemenea, deschis şi închis în acelaşi timp, stabil şi cu spirit de aventură. Soluţia trecând poate, cum arată exemplul fondator al Teatrului de Artă din Moscova, prin înmulţirea spaţiilor: crearea de locuri mai mici şi efemere, de laboratoare de tranziţie, alături de teatrul-edificiu. Existând înainte de studiouri, asigurând continuitatea şi stabilitatea activităţii artistice, casa-mamă întruchipează fără ambiguitate durata, până la a deveni un loc al memoriei. În volumul *Note artistice* al lui Stanislavski găsim o întreagă serie de proiecte vizând să stabilească în interiorul Teatrului de Artă un muzeu, o bibliotecă şi un serviciu de arhive artistice. Şi Stanislavski stabileşte lista de localuri, de depozite de amenajat, de demersuri de iniţiat, de obiecte de aranjat. Avem impresia că organizarea locului oglindeşte, pentru el, munca actorului: aceeaşi necesitate de a înmagazina, de a îmbogăţi memoria, de a acumula materiale. De a-şi construi un depozit plin de amintiri. Pe de altă parte, depozitul permite, de asemenea, să-i aducă teatrului un strop de suflet, să evite forma goală: „Absenţa unei biblioteci creează un vid

---

[275] Jacques Copeau, „O încercare de renovare dramatică. Teatrul Vieux-Colombier", N.R.R, nr. 10, 1913, p. 343.

[276] Giorgio Strehler, op. cit., p. 50.

deplorabil”[277].

Un teatru trebuie, deci, să fie locuit ca o casă – o „casă-teatru” spune Strehler, un „teatru-casă” spune Stanislavski – din pivniţă până în pod. Să se facă un teatru deplin şi, de asemenea, un teatru curat, în toate sensurile termenului. „Viaţa noastră”, spune Stanislavski, „este murdară şi grosolană. E o mare fericire când omul, în această lume imensă, îşi găseşte o casă, un apartament sau chiar un simplu metru pătrat, unde poate, chiar şi numai pentru un moment, să se izoleze de restul lumii şi să se hrănească cu sentimente înalte şi elanuri sufleteşti [...]. Acest loc poate fi ce este altarul pentru un cleric, universitatea, sala de conferinţe sau catedra pentru un profesor, biblioteca, postul său ori un laborator pentru un om de ştiinţă şi pentru un pictor atelierul, pentru mama iubitoare camera copilului, pentru un actor – teatrul şi scena sa.”[278] Această grijă pentru un loc curat merge de la curăţenia podelelor şi de la albul pereţilor până la curăţenia morală a celor care locuiesc aici, cele două fiind strâns legate. Astfel, când în 1895, încă actor amator, Stanislavski trebuie să monteze o piesă în teatrul altcuiva (Lentovski) şi găseşte „gunoaie, un talmeş-balmeş de hârtii, de lăzi şi de etajere sparte”, ferestre murdare, cutii vechi, oameni în zdrenţe şi nespălaţi, declară că este incapabil să continue munca: „Credeţi deci”, întreabă el, „că este posibil să ne ocupăm de artă şi de estetică într-o cocină de porci? Nu consideraţi că esteticul îşi are exigenţele sale, pe care nu putem să nu le satisfacem, măcar la minimum? Dacă nu, vedeţi dumneavoastră, esteticul încetează să mai fie estetic. Şi cea mai mică dintre aceste exigenţe, de altfel nu numai ale esteticii, ci ale culturii, chiar cea mai primitivă, este curăţenia.”[279]

Curăţenia locului este, în acelaşi timp, o problemă de estetică şi de etică. Etica artei trece cu adevărat prin etica locului. În calitatea sa de loc al unei practici artistice, teatrul trebuie respectat. Nu trebuie murdărit, nici pângărit. Există, de asemenea, un soi de contaminare metonimică între loc şi artă teatrală, recipient şi conţinut. Teatrul trebuie respectat ca receptacul al artei. Astfel, problemele de etică figurează pe un loc important în preocupările lui Stanislavski şi

---

[277] C. Stanislavski, Note artistice, traducere de Macha Zonina şi Jean-Pierre Thibaudat, „Penser le theâtre", Circe/TNS, Strasburg, 1997, p. 51.
[278] Ibid., p. 74.
[279] C. Stanislavski, Viaţa mea în artă, ed. cit., pp. 205-206.

Nemirovici-Dancenko în decursul lungii nopţi de la Bazarul Slav, în iunie 1897. Amândoi sunt de acord că „înainte de a cere de la actori decenţa pe care suntem îndreptăţiţi să o aşteptăm de la oameni cultivaţi, trebuie mai întâi să li se dea condiţii de viaţă decente”**280**, adică un loc teatral decent. „Fără un colţ sau un foaier al lor unde ar putea găsi adăpost [...], slujitorii artei şi ai frumosului, aşteptând să intre în scenă, nu pot decât să bântuie prin culisele murdare, în coridoarele reci şi lojile lor mizerabile. Tabagism, o gustare rece, cârnaţi, scrumbii afumate, şuncă puse pe un ziar pe care-l întind pe genunchi, bârfe, flirturi vulgare, glume răutăcioase, poveşti murdare nu sunt decât consecinţele naturale ale condiţiilor inumane în care se găseşte actorul”. „Noi am ţinut cont”, scrie Stanislavski, „de toate acestea în timpul faimoasei întâlniri şi am decretat că primele fonduri pe care vom reuşi să le strângem pentru punerea în funcţiune a viitorului nostru teatru vor fi folosite la amenajarea pentru actori, în culise, a condiţiilor materiale indispensabile pentru o viaţă de creator, de om cultivat şi de slujitor al artei.”**281** Stanislavski, cu ajutorul lui Sava Morozov, nu va înceta să transforme „spatele” teatrului şi să redea acest loc actorilor şi practicii artistice. În noul spaţiu amenajat pentru Teatrul de Artă în 1902, Pasajul Kamerherski, actorii dispun de acum de cabine distribuite pe două etaje, bărbaţii şi femeile au loji separate. La fiecare etaj, un foaier: cel al bărbaţilor la primul etaj, cel al femeilor, deasupra. Mobila cabinelor este lăsată în grija fiecărui artist, care dispune de o indemnizaţie. Un mic birou este amenajat pentru dramaturgi (la cererea lui Cehov). Stanislavski îl felicită pe Morozov spunându-i: „În câteva luni aţi transformat, alături de colaboratorii dumneavoastră, un bârlog al depravării printr-un templu al artei.”**282**

Teatrul devine, deci, un templu. În schimb, actorii trebuie să înveţe să devină preoţi. În *Manifestul Teatrului de Acţiune şi de Artă* (1909), Jouvet declară: „Teatrul este, în acelaşi timp, o biserică şi o şcoală, sala ar trebui să aibă acest caracter, actorul ar trebi să exerseze un sacerdoţiu.”**283** Imaginea catedralei pentru Appia sau influenţa

---

' Ibid., p. 237.

281 Ibid., pp. 238-239.

' Citat de Claudine Amiard-Chevrel, Teatrul Artistic din Moscova (1898-1917), CNRS, Paris, 1979, p. 70.

283 Citat de Jean-Franţois Dusigne, De la Teatrul de Artă la Arta Teatrului

arhitecturii bisericeşti la Craig indică, de asemenea, teatrul ca loc de comuniune în fervoarea artei: un loc sacru. Cum subliniază George Banu, „Aici, relaţia între artă şi morală devine recurenţă, căci fiecare maestru al teatrului de artă plasează în însăşi inima condiţiei sale imperativul de a fi dublu: în aceeaşi măsură artist public şi monastic.”**284** La Stanislavski, organizarea teatrului trece astfel printr-o mistică a locului sfânt: imaginii teatrului-casă i se substituie cea a teatrului-templu. Un capitol din *Note artistice* se intitulează, de exemplu „Teatrul-templu, actorul-preot”. Stanislavski se întreabă aici „cum să transforme teatrul-baracă de astăzi în teatru-templu”. Răspunsul este „evident”, spune el: „Trebuie să vină actorii-preoţi, cu spirit pur şi sentimente nobile. Căci nu locurile, ci oamenii sunt cei care creează condiţiile, care metamorfozează un simplu grajd în templu fabulos.”**285** Aici

Stanislavski este încă o dată foarte conştient că forma goală nu ajunge. Este necesară, dar nu suficientă pentru a construi coloanele templului: „Dar, vai! Să ridici un templu, să-i inventezi şarpanta este uşor, infinit mai uşor decât să purifici sufletul omenesc.”**286** Cum subliniază Claudine Armard-Chevrel, „văzută din acest unghi, arta teatrală este îndreptăţită să dicteze reguli de viaţă”**287**. Cunoaştem maximele pentru actori concepute de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko în iunie 1897, disciplina impusă la Teatrul de Artă, exactitatea, liniştea, decenţa imperios cerute. Când actorii intră într-o sală de repetiţie, trebuie să-şi scoată mantourile şi pălăriile: „Nu se intră în acest loc sacru în trecere, ci pentru a munci.”**288** Trebuie, scrie Stanislavski, „mai întâi să dezvoltăm la un novice respectul pentru teatru şi stima pentru scenă la fel ca pentru un altar”**289**. Apoi, disciplina artistică trebuie să întreţină la un actor „respectul locului şi stima faţă de munca lui. Nu poţi să scuipi pe un altar şi apoi să te rogi

---

Antologie de texte fondatoare, ed. cit., p. 33.

5 George Banu, „Teatrul de Artă în secolul al XX-lea în Europa", în Acţiuni, 1997, Academia Experimentală a Teatrelor, p. 7.

285 C. Stanislavski, Note artistice, ed. cit., p. 147.

' Ibid., p. 57.

287 Claudine Amiard-Chevrel, Teatrul Artistic din Moscova (1898-197), ed. cit., p. 81.

5 Ibid., p. 74.

289 C. Stanislavski, Note artistice, ed. cit., p. 74.

pe podeaua lui mânjită”[290].

În fine, actorii trebuie învăţaţi să ocupe mai bine acest loc şi să schimbe obiceiurile publicului. „La noi”, povesteşte Stanislavski, „s-a interzis categoric angajaţilor, ca şi spectatorilor să intre în sală după începerea spectacolului. Interdicţia a fost afişată în teatrul nostru […]. Totuşi, la început spectatorii nu s-au supus noii reguli. Au fost proteste multe şi chiar scandaluri. Şi apoi, într-o zi, puţin după ce actorilor li s-a interzis să revină pe scenă pentru reverenţe, am remarcat, în pasajul acoperit ce duce către teatrul nostru, un grup de spectatori în întârziere care fugeau ca să-şi ia locurile înainte să înceapă spectacolul. Ce se petrecuse? Actorii au încetat să asculte de spectatori şi să revină docili pe scenă la chemările lor. Nemaisimţindu-se stăpânul atotputernic în teatru, spectatorul a sfârşit prin a se supune regulamentelor noastre.”[291]

Şi când, după Revoluţia din 1917, au apărut alte tipuri de public, din toate sferele, din toate clasele sociale, Stanislavski reia la Teatrul de Artă cu răbdare educaţia spectatorului: „A trebuit să începem cu începutul, să-l învăţăm pe acest nou spectator să stea aşezat liniştit, să nu vorbească, să fie la timp la locul lui, să nu fumeze, să nu ronţăie alune, să-şi scoată pălăria, să nu mănânce sandviciuri în timpul spectacolului”. După două sau trei mustrări adresate sălii, schimbarea s-a petrecut: „De ce”, scrie Stanislavski, „în aceste condiţii s-a produs o completă transformare a publicului după două sau trei incidente? Noii spectatori erau la locurile lor cu un sfert de oră înainte, nu mai fumau, nu mai ronţăiau alune, nu mai aduceau sandviciuri; şi, dacă mi se întâmpla să trec pe culoare când reprezentaţia mă lăsa liber, câţiva puşti mai dezgheţaţi se repezeau în toate colţurile pentru a da alarma: «Uite-l!» Era vorba, evident, de cel ce-i dojenea din înaltul scenei. Şi toţi îşi scoteau în grabă pălăriile pentru a se supune obiceiurilor Casei unde Arta domnea ca Stăpână necontestată”. 1

Aceste obiceiuri ale „Casei unde Arta domnea ca Stăpână necontestată” s-au păstrat, în afară şi dincolo de orice sacralizare a locului. Născute din dorinţa de a moraliza teatrul, ele au devenit şi ale noastre. Mulţi oameni de teatru împărtăşesc, din zorii secolului trecut,

---

[290] Ibid., p. 57.
[291] C. Stanislavski, Viaţa mea în artă, ed. cit., p. 252.

voinţa de a reforma locul teatral, moravurile şi obiceiurile sale, pe care o găsim la Stanislavski. Din 1909, Jouvet le cere spectatorilor să nu mai aplaude în timpul spectacolului. Federico García Lorca cere în 1935, în o *sărbătoare de artă*, ca „peste tot, de la teatrul cel mai modest la cel mai orgolios", să se graveze „cuvântul «artă» în sălile şi în cabinele voastre, dacă nu vrem să punem cuvântul «comerţ» sau un altul pe care nu îndrăznesc să-l pronunţ. Şi «demnitate, disciplină, sacrificiu şi dragoste»."[292] Adolphe Appia vorbeşte, şi el, „despre această monstruozitate care există în diferenţa dintre sală şi scenă. Aici luxul, confortabilul său, cel puţin, decenţa. Dincolo, spatele decorului, dublat cu hârtie de ziar, penuria, mizeria, urâţenia. Ar trebui, pentru demnitatea artei şi cea a artistului, ca scena şi sala să fie de aceeaşi speţă, de aceeaşi origine."[293] Desigur, Copeau găseşte că acest vis „miroase puţin a *Kultur*, organizarea nemţească". „Cred", spune el, „că sărăcia din culise nu a dus la degradarea artistului niciodată şi pentru mine miasma pe care o respirăm are ceva exaltam". [294]Dar, dincolo de această rezervă, Copeau este, de asemenea, unul dintre primii care se luptă împotriva practicilor teatrului mercantil şi care se preocupă de o etică a locului. Pentru a sfârşi cu riturile teatrului comercial, scade şi egalizează preţul biletelor. Mai ales, printr-un gest simbolic, interzice bacşişurile pentru plasatoare. După cum povesteşte Léon Daudet în 1914, „Există la ora actuală un teatru [...] în care locurile au un preţ moderat; fără reducere de bilete de binefacere (bilete Quinson), care împart spectatorii în două clase: «fraierii» care plătesc preţul mare şi cei cu preţuri reduse. Un teatru în care plasatoarele nu sunt transformate în cerşetoare, în care nu suntem bine aşezaţi, unde se vede bine de oriunde. Acest teatru este Vieux-Colombier."[295] Interzicerea bacşişului a fost o noutate care i-a surprins atunci pe mulţi. Un jurnalist declară: „Mă voi mărgini să te cânt, oh, doamnă de la Garderobă, oh, tu ce refuzi bacşişurile cu gestul – hai, să-l scriu – lui

---

[292] Citat de Jean-Franţois Dusigne, De la Teatrul de Artă la Arta Teatrului. Antologie de texte fondatoare, ed. cit., p. 71.

[293] J. Copeau, Les Registres du Vieux-Colombier, I, ed. cit., p. 353. (Copeau îl citează pe Appia).

H buL

[295] Citat dej. Copeau, Les Registres du Vieux-Colombier, I, ed. cit., p. 203.

Artaxerxes.”[296] Un altul supralicitează în *Concedia*: „Fără să aştept mai mult, am să împletesc o coroană civică Doamnelor plasatoare sau mai degrabă Doamnelor vânzătoare de programe de la Teatrul Vieux-Colombier. Aceste doamne – aceste eroine ale căror nume merită să treacă în posteritatea cea mai îndepărtată – refuză să accepte cea mai mică remuneraţie depăşind preţul fixat de administraţia teatrului ca preţ al programului lor. «Plătesc cinzeci de centime» este o frază complet necunoscută şi interzisă la teatrul Vieux-Colombier. Înaintea mea, una dintre vânzătoare i-a înapoiat cu forţa, cu un gest plin de maiestozitate, unui spectator care îi dăduse şase parale, cele cinci centime care depăşeau preţul programului, adică douăzeci şi cinci de centime. Spectatorul a insistat; vânzătoarea a refuzat – a fost un meci frumos! Şi până la urmă, domnul ruşinat şi confuz a trebuit să pună la loc în punga lui, generozitate inoportună, umila para, obiectul litigiului. Eram mişcat până la lacrimi! Şi i-am promis în mod solemn unui domn pe care această luptă homerică îl emoţionase profund că va putea citi *Concedia*. Aşa că am scris.”[297]

Reluate de Vilar, aceste noi raporturi stabilite cu spectatorii de pionierii teatrului de artă au condus la o adevărată reformă a statutului publicului, „al treilea om de care totul depinde dintotdeauna”[298]. Începând din 1951, Jean Vilar aduce la Chaillot ceea ce Emmanuelle Loyer numeşte „o nouă problematică a receptării”[299], bazată pe tarife modeste, pe interzicerea bacşişului pentru plasatoare şi garderobiere, pe dezvoltarea dialogului şi a schimburilor între spectatori şi actori dincolo de reprezentaţie, mai ales pe crearea unei noi convivialităţi.

Această convivialitate – astăzi în centrul politicii de receptare a teatrelor, ca şi al organizării spaţiilor publice – se sprijină pe un schimb între teatru şi spectatorii săi. O anume disciplină încă i se cere publicului, care implică respect pentru loc şi pentru ceilalţi: exactitatea este cu atât mai importantă, cu cât la TNP spectacolele încep la ora 20

---

[296] Ibid., p. 121.

[297] Jean Vilar, citat de Emmanuelle Loyer, Le theâtre citoyen de Jean Vilar. U ne utopie d'apres-guerre (Teatrul cetăţean al lui Jean Vilar. O utopie de după război), PUF, Paris, 1997, p. 120.

[299] E Loyer, op. cit., p. 126.

'Ibid., p. 129.

şi întârziaţii nu sunt bine văzuţi. Când întârzie, spectatorii primesc acest bilet: „Sunteţi în întârziere: acum reprezentaţia a început. Ştiţi cu câtă atenţie ne place să tratăm «ceremonia dramatică» şi pe spectatorii săi. Şi înţelegeţi grija noastră de a scuti opera, ca şi publicul nostru de aceste zgomote de uşi, de fotolii, de şuşoteli inevitabile, care acompaniază intrarea celor întârziaţi în sală". Sunt obligaţi să urmărească spectacolul pe un ecran până la primul heblu. „Pentru Vilar era o regulă de comportament sănătos şi de *savoir-vivre* teatral, care se întâlnea cu ideea de a educa şi forma un nou public în respectul pentru arta dramatică şi pentru oficianţii săi" 1. La rândul lor, spectatorii nu sunt trataţi ca simpli consumatori, ci primiţi ca oaspeţi. Primirea cu muzică şi posibilitatea unei cine uşoare – şi la un preţ modic – în teatru, permit, de exemplu, să se creeze o ambianţă călduroasă, în ciuda răcelii locului şi a regulilor impuse. De acum, pedagogia moralei se dublează cu arta convivialităţii. O seară, spectatorii se simt oaspeţii teatrului. În broşura Teatrului Liber din mai 1890, Antoine dorea ca spectatorul să aibă impresia „că e acasă în sala în care a intrat". Poate că aşa se întâmplă şi astăzi, la capătul unui secol de teatru de artă, în timpul căruia spectatorul a învăţat să locuiască în locul teatral. Cum amintea Bernard Dort în cronicile sale din *Cahiers de la Comedie Française*, nu suntem spectatori în mod spontan, ci „devenim". „Este o ucenicie"**300**.

Monique Borie *Transmitere şi tradiţie*

Maeştrii sunt singura speranţă a teatrului.

E.G. Craig

Torţa […] nu poate fi trecută decât din mână în mână, nu din înaltul scenei, ci prin învăţare, taine şi poveţe dezvăluite de cineva, prin muncă îndârjită şi inspirată, astfel încât să te laşi pătruns de universul celuilalt.

C. Stanislavski

Pentru o şcoală a teatrului de artă

„Maeştrii sunt singura speranţă a teatrului"… în jurul acestei fraze de Craig dialoghează Copeau şi Jouvet, într-un schimb de scrisori,

---

300 Bernard Dort, „Un val de hârtie", Cahiers de la Comedie-Franţaise, nr. 6, iarna 1995-1996, reluat în Le Spectateur en dialogue, Le jeu du theâtre, P.O.L., Paris, 1995, p. 57.

şi mărturisesc aceeaşi adeziune faţă de formulă[301]. Ei se recunosc în ea, mai ales Copeau. Cât despre Stanislavski, el face de la începutul secolului trecut, din transmiterea tainei actorului o datorie a maeştrilor scenei. Mult mai târziu, Strehler revendică moştenirea „maeştrilor" săi, Copeau şi Jouvet... Toţi au subliniat în acelaşi timp dificultatea din teatrul occidental: problema tradiţiei. Toţi au afirmat rolul-cheie al transmiterii pentru teatrul de artă, necesitatea unei şcoli.

Craig sau şcoala ca experiment fără sfârşit

Lui Craig îi place să amintească faptul că el a simţit foarte devreme nevoia de a crea o şcoală şi că nu a încetat apoi să reafirme această dorinţă.[302] O şcoală în care transmiterea nu înseamnă imitaţie, ci pregătire pentru creaţie. Dacă ucenicia în vederea perfecţiunii tehnice este esenţială (perfecţiune pe care Craig o admiră în munca lui Stanislavski[303]), perfecţiunea tehnică nu e de ajuns. Craig distinge într-adevăr trei categorii printre meşteşugarii teatrului: cei care lucrează cu mâinile, cei care lucrează cu capul şi cei care lucrează cu sufletul. Şi precizează: „Această şcoală are ca scop să înveţe ceea ce mâna poate să înveţe şi să experimenteze cu mâinile, să ne înveţe lucruri care pot fi dobândite cu capul: dacă se întâmplă să existe printre noi unul sau mai mulţi dintre aceşti a ieşi pe care zeii au avut grijă să-i instruiască, ei bine, cu atât mai bine!"[304]

Inspiraţia nu se învaţă, dar are nevoie de şcoală ca trambulină.

„Ucenicia magiei"[305] este titlul paradoxal pe care Craig îl dă unuia dintre textele sale. Mai precis, o scriere în care propune un dialog între un maestru şi un ucenic care doreşte să frecventeze şcoala pentru a studia arta teatrului. Maestrul îi pune întrebări elevului despre termeni tehnici, despre elemente concrete ale teatrului, despre recuzită... Şi în faţa şovăielilor novicelui, preocupat să studieze „arta" teatrului, şi nu „trucurile", maestrul se indignează: „Dumneata spui că

---

[301] Cf. Scrisoarea lui Craig pe care Jouvet i-o comunică lui Copeau, în Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier, III, Paris, Gallimard, 1993, pp. 91-92.

1 Cf. prefaţa la Le Theâtre en marche, Paris, Gallimard, 1964, p. 21.

[303] „Teatrul în Germania, în Rusia şi în Anglia" laL'Art du theâtre, Paris, Lieutier, 1943, p. 100. Cf. de asemenea Ibid., p. 141, „Despre arta teatrului. Al doilea dialog".

[304] „A sluji teatrul", în Le Theâtre en marche, ed. cit., p. 109.

[305] „Ucenicia magiei", ibid., p. 180 şi următoarele.

vrei să studiezi arta şi începi prin a dispreţui laturile sale cele mai umile!”[306] Esenţialul lecţiei maestrului va consta, de fapt, în a-i spune elevului că oricine doreşte să înveţe „arta” teatrului trebuie mai întâi să aibă „modestia de a cunoaşte laturile cele mai umile ale structurii teatrale şi ale decorului, ale costumelor şi ale jocului actorilor şi să le cunoască temeinic.”[307]

Arta teatrului este, pentru Craig, un *meşteşug* care se poate transmite. Şi regizorul, artist al teatrului *viitorului*, trebuie neapărat să stăpânească toate meşteşugurile – printre care cel al actorului (căci, pentru Craig, interpretarea este meşteşug).

O măiestrie care, în acelaşi timp, nu trebuie să însemne închidere sau limitare. Astfel, când Craig se defineşte ca regizor – artist, el se defineşte ca artist-meşteşugar, ca *meşteşugar al imposibilului*. În teatru trebuie „lăsat ca meşteşugarul să încerce imposibilul”[308]. De asemenea, şcoala, atelierele trebuie să devină spaţii pentru „experimente fără sfârşit”. „Fără o şcoală şi fără ateliere”, spune Craig, „unde aş putea, ca meşteşugar, să construiesc, să perfecţionez o maşinărie (şi înţeleg prin asta un grup puţin numeros, dar bine organizat de lucrători)? Toate producţiile teatrale ar fi, prin forţa lucrurilor, de mâna a doua. Pentru ca o producţie să fie de primă mână, sunt necesare experimentele fără sfârşit.”[309]

Şcoala este etapa necesară pentru a „ajunge la ceva inspirat”[310]. Ar mai trebui ca îndemânarea tehnică să întâlnească acest „ceva inspirat”, pentru care te pregăteşte şcoala, dar care este mai presus de şcoală.

Stanislavski şi tradiţia vie

Stanislavski vrea, şi el, o şcoală a creaţiei, şi nu o şcoală a imitaţiei (căci ucenicia în meşteşug, care transmite reţete, devorează creaţia[311]). O şcoală care să le propună elevilor o „muncă îndârjită şi

---

' Ibid., p. 182.

[307] Ibid.

[308] Cf. Le Theâtre en marche, ed. cit., p. 37.

[309] Ibid., prefaţa, p. 21.

5 Ibid., „A sluji teatrul", p. 9.

[311] Cf. Note artistice, Circe/Theâtre National de Strasbourg, 1997, p. 125 şi următoarele.

inspirată”[312]. Dar, pentru Stanislavski, spre deosebire de Craig, actorul este în centru. Un actor creator, şi nu numai tehnician[313]. Transmiterea trebuie să se organizeze în jurul artei sale.

Şcoala teatrului de artă a lui Stanislavski se vrea, înainte de toate, o şcoală a actorului. „Tradiţia artei scenice trăieşte numai în talentul şi meseria actorului”[314] (vom remarca întotdeauna alianţa dintre inspiraţie şi tehnică). Din cauza aceasta, după Stanislavski, problema tradiţiei se pune în termeni cu totul speciali. În opinia lui, teatrul ocupă un loc aparte lângă celelalte arte. Pentru teatru nu există într-adevăr nici muzeu, nici bibliotecă. Există, bineînţeles, memoria spectatorului, dar „imposibilitatea de a repeta impresia percepută de spectator limitează rolul teatrului ca loc de învăţare a artei scenice”. [315]Căci, dacă vocea şi gesturile actorului se pot înregistra, „nu există nimic care să poată reţine căile interioare ale sentimentelor, pentru a le transmite urmaşilor noştri”. Or, adaugă Stanislavski, „veritabilul temei al artei teatrale sunt ele şi numai ele. Ele constituie tradiţia vie.”[316]

Totuşi, aici se va forma pentru Stanislavski relaţia pedagogică ca bază a tradiţiei teatrale, pentru că această „tradiţie vie” fără muzeu sau bibliotecă nu poate fi transmisă decât prin intermediul relaţiei directe între maestru şi elev. Astfel, sentimentele în căile lor „sunt torţa ce nu poate fi trecută decât din mână în mână, nu din înaltul scenei, ci prin învăţare, taine şi poveţe dezvăluite de cineva, prin muncă îndârjită şi inspirată, astfel încât să te laşi pătruns de universul celuilalt.”[317]

Taina artei actorului – stăpânirea unei inspiraţii pe care să poată să o mobilizeze în momentul reprezentaţiei (un moment pe care nu poate să-l aleagă, spre deosebire de alţi artişti) – nu se sprijină, pentru Stanislavski, numai pe tehnică, nici numai pe talent. Secretul îl deţin câţiva mari actori, câţiva „mari maeştri ai scenei” care, de prea

---

[312] Viaţa mea in artd, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 491.

1 Cf. Note artistice, ed. cit., p. 191 şi următoarele, unde Stanislavski dezvoltă distincţia dintre actorul tehnician şi actorul creator. Nu există actor creator decât în „teatrul pe încercate".

[314] Viaţa mea în artd, ed. cit., p. 491.

[315] Ibid.

[316] Ibid.

[317] Ibid.

multe ori, din punctul lui de vedere, nu şi-au îndeplinit datoria de a transmite. „Din nefericire, acest secret e păzit cu străjnicie! Marii maeştri ai scenei, cu câteva excepţii, departe de a căuta să-şi ajute tinerii camarazi să-l descopere, dimpotrivă, îl disimulează sub un voal de nepătruns. Ceea ce a grăbit mult moartea tradiţiei"[318] – o moarte care a condamnat teatrul la diletantism.

Dacă e posibil, recunoaşte Stanislavski, să menţionăm câteva reflecţii izolate, care merg de la Shakespeare la Irving sau Salvini. Este imposibil, când e vorba de arta actorului, să ne sprijinim pe baze solide care ar putea constitui o tradiţie, oferi un „sistem" – desigur, niciun sistem nu poate crea inspiraţia. Totuşi, este important şi acesta a fost sensul proiectului stanislavskian, să se definească un anumit număr de „legi" atât psihofizice, cât şi psihologice, „legi organice inerente naturii actorului"[319], descoperite de-a lungul unei întregi vieţi de practică, de experimente fără sfârşit. Stanislavski a vrut în acelaşi timp să pună bazele unui sistem – a unei posibile tradiţii – şi să încerce să organizeze schimbul de experienţă, transmiterea între generaţii.

Într-adevăr, pentru tânăra generaţie „ar fi periculos [...] să se piardă complet principala cale de-a lungul căreia arta evoluează din timpuri imemorabile. Căci cel care ignoră acest drum este dintotdeauna condamnat să rătăcească fără încetare prin fundături". 2 Preocupat de datoria de a menţine o tradiţie vie, care este misiunea maeştrilor scenei, Stanislavski a încercat să fondeze o şcoală a actorului capabilă să transmită secretul.

Copeau sau filiaţia premeditată

„Fidelitatea faţă de maeştri", aceasta este cerinţa esenţială pe care Copeau o reaminteşte în dialogul său cu Jouvet în legătură cu fraza deja citată a lui Craig3. Corespondenţa cu Jouvet arată permanent nu numai exaltarea comuniunii dintre maestru şi discipol întru aceeaşi operă, dar şi importanţa acordată apariţiei operei, filiaţiei sale. „Astfel se înfăptuieşte o operă, proclamă Copeau. Printr-o filiaţie deja premeditată."[320]

Şcoala va fi concepută de Copeau ca un spaţiu în care se amenajează o filiaţie ce organizează transmiterea. Într-adevăr, „Nu

---

[318] Ibid

[319] Cf. Registres V, Registres du Vieux-Colombier III, ed. cit., p. 92.

[320] Registres II, Registresdu Vieux-Colombier I, Paris, Gallimard, 1979, p. 269.

poţi ignora nici ştiinţa, nici metoda nici dacă eşti inventiv şi genial. Şi cei ce lucrează ca să le dobândească şi apoi să le perfecţioneze nu vor face o operă durabilă decât dacă se gândesc s-o transmită prin învăţare."[321] Nu trebuie să credem că în anumite epoci s-a putut neglija transmiterea. Nu trebuie să credem, aşa cum se întâmplă adesea, că au existat epoci fericite ale teatrului în care „instinctul" „părea suficient pentru a crea".

a

În realitate, reaminteşte Copeau, ceea ce luăm drept „instinct" „nu e decât forţa şi firescul geniului personal, hrănit de o tradiţie vie"[322] – această tradiţie vie, care a susţinut toate marile epoci ale teatrului.

Se întâmplă câteodată ca Jacques Copeau să se refere la tagma clovnilor ca model de breaslă de meşteşugari ai scenei, care transmit minunat (transmiterea „uneia dintre cele mai vechi tradiţii din lume"). Astfel, el îşi exprimă cel mai mare respect pentru clovnii Fratellini „pentru că", le spune el, „(voi) exersaţi cu curaj, cu simplitate, cu o ştiinţă fără greş, meseria pe care o făcea tatăl vostru şi pe care o veţi lăsa copiilor voştri."[323] Şi, cu siguranţă, în Occident există puţine exemple de transmitere a unei tradiţii a artei scenice prin filiaţie directă. Cel mai adesea, Copeau, în căutare de modele, se întoarce către cel al breslei ca o confrerie de meşteri, plasată sub semnul fidelităţii faţă de maeştri, nucleu al transmiterii unei competenţe profesionale stăpânite la perfecţie, al menţinerii unei tradiţii vii.

A stimula geniul printr-o tradiţie vie este, pentru Copeau, finalitatea unei şcoli preocupate de transmiterea artei actoriei, concepută ca o „competenţă în vederea perfecţiunii", „disciplină de muncă", dar fără să se uite că „arta dramatică nu capătă expresie şi coerenţă doar din invenţie."[324] Este vorba despre şcoală ca loc de transmitere a unei „meserii", a unei „capacităţi de muncă", care este pentru maestrul de la Vieux-Colombier condiţia unui teatru de artă, a unei meserii ce trebuie „să dea dovadă de inventivitate", şi nu să se refugieze în formule de-a gata.

---

[321] Registres I, Appel, Paris, Gallimard, 1974, p. 295.
[322] Ibid.
* Registres V, ed. cit., p. 372.
[324] Ibid. „Meseria în teatru", p. 301.

Tradiţia vie este pusă în slujba acestei arte, în aparenţă o meserie… „Trebuie ca mai întâi să fim noi înşine într-o stare de căldură interioară şi de ingeniozitate care să ne permită să regăsim apoi tradiţia, aport viu şi fecund."**325** Ideea unei „tradiţii regăsite şi continuate"**326** este însăşi esenţa filiaţiei de la Copeau la Jouvet.

Jouvet sau tradiţia reinventată

Deşi nu a creat niciodată o şcoală, Jouvet a încurajat reflecţia despre tradiţie prin învăţământul său la Conservator. Trebuie, proclamă el, „să păstrăm tradiţia teatrului. Deci, mai întâi, să regăsim această tradiţie"**327**. Este evidentă legătura cu „tradiţia regăsită şi continuată" a lui Copeau.

Dar Jouvet subliniază, cum făcuse Stanislavski cu mult înaintea lui, degradarea în teatrul occidental a unei tradiţii a actorului în care „regulile nu sunt decât simulacre derizorii ale unei tehnici pierdute"**328**. Astfel, este necesar să se „reevalueze toate problemele teatrului, să fie abordate în sensul lor adevărat, în adevărul lor din cadrul acestei profesiuni"**329**. Nu se recomandă imitarea vechiului, ci regăsirea „atitudinii profesioniste" care le este proprie. Într-adevăr, actorul occidental, care nu mai are o tradiţie, trebuie să ştie, după Jouvet, „că teatrul este meserie, vocaţie, profesie"**330**.

Explorarea trecutului este posibilă. Ea poate să se sprijine pe detalii din cronici, scrisori, istorii – detalii mult mai importante, în ochii lui Jouvet, decât lucrările actorilor sau ale criticilor**331**. Ar trebui însă ca prin explorarea trecutului să aibă loc reinventarea trecutului**332**. Această noţiune-cheie, tradiţia reinventată, e strâns legată, la Jouvet, de căutarea unui „adevăr al teatrului", el însuşi de reinventat fără încetare. Astfel, explorarea trecutului nu caută valoarea intrinsecă a jocurilor de scenă, ci „*tendinţa* lor, semnificaţia lor originară, adevărul lor din spectacol". Şi Jouvet adaugă: „Ce căutăm, de

---

325 Ibid.

326 Registres I, Appel, ed. cit., p. 295.

{ Actorul dezincarnat (Le comedien desincame), Paris, Flammarion, 1954, p. 13.

328 Ibid., p. 15

' Ibid., p. 13.

330 Ibid., p. 14.

331 Ibid., p. 233.

332 Ibid. expresia „a reinventa trecutul".

altfel, într-o tradiţie? Gestul? Nu, ci *sentimentul trăit în interior*, *neformulat*, tentativa de a-l traduce prin acest gest”**333**.

Dacă remarcăm aici înrudirea cu Stanislavski, trebuie să observăm, de asemenea, moştenirea lui Copeau prin accentul pus pe corespondenţa cu opera şi prin înscrierea noţiunii de tradiţie în cadrul lucrului pe clasici: *adevărată tradiţie*. Acelaşi sentiment ca la creaţia operei, prin senzaţia încercată de actor”**334**. Tradiţia şi adevărul sunt indisociabile. Jouvet pune termenii unul lângă altul. Adevărul interpretării este legat de viaţa secretă a operei, nu este imuabil şi e important pentru actor să se confrunte cu tradiţia interpretărilor, a semnificaţiilor succesive. Din această cauză, pentru Jouvet, ca pentru Copeau, lucrul pe opera clasică este esenţial. „În această situaţie clasicul este o certitudine omenească a cărei expresie o reinventăm neobosit şi al cărei adevăr se formulează de fiecare dată nou.”**335**

Într-adevăr, pentru Jouvet, „teatrul se constituie dintr-o veşnică memorie, fondată pe o uitare constantă”**336**, memorie şi uitare care fac ca gestul să fie reinventat de fiecare dată.

Strehler: *omul şi profesionistul*

Asumându-şi deplin moştenirea lui Copeau şi Jouvet, Strehler reia căutarea unui răspuns la problema transmiterii şi vrea să o studieze în şcoală. Desigur, „este teribil de complicat”, subliniază el, „a regăsi şi a reproduce regulile invenţiei din arta actorului. Este ca şi cum am căuta o comoară pierdută”**337**. Atunci, de ce această şcoală, la care ţine atât de mult? „Pentru că istoria teatrului este, de asemenea, istoria unei alianţe între artişti şi meşteşugari, tradiţia unor tehnici păzite cu vigilenţă”**338**.

Astfel se afirmă necesitatea transmiterii tehnicilor legate de cunoştinţe foarte vechi, în care, din punctul de vedere al lui Strehler, omul şi profesionistul sunt inseparabili. În contextul italian, moştenirea *commediei dell’arte* îi oferă lui Strehler un model

---

' Ibid., p. 234.

334 Ibid

335 Ibid, p. 236.

336 Mărturii despre teatru (Temoignages sur le theâtre), Paris, Flammarion, 1952, p. 19

337 Une viepour le theâtre (O viaţăpentru teatru). Interviu cu Ugo Ronfani. P aris, Belfond, 1989, p. 171.

privilegiat. Evocând studiul despre Arlechin şi organizarea transmiterii între Marcello Moretti şi Feruccio Soleri, Strehler mărturiseşte că e fascinat de relaţia care se dezvoltă între maestru şi elev: „Cum să nu te gândeşti la continuitatea teatrului, la transformările generaţiilor, la experimentele patrimoniale care se transmit de-a lungul timpului?”[339] Prin intermediul acestei legături de transmitere între cei doi actori, se regăseşte, în plin secol XX, un fenomen care în trecut era tipic pentru meseria actorului. Căci, pentru Strehler, raportul între aceşti doi Arlechini „oferă o imagine plastică asupra a ceea ce meseria noastră are cel mai uman, fraternitatea, spiritul de echipă”[340], oferind astfel modelul unei transmiteri în care profesionistul este, inevitabil şi indestructibil, om şi actor în acelaşi timp.

Strehler doreşte să aducă în şcoala pe care a conceput-o spiritul acestei forme de transmitere. Şcoala ca ucenicie la strădania comună în jurul unui proiect, la o linie estetică, dar de asemenea şi în jurul unor date concrete ale profesiei. „Trebuie să punem la punct o terminologie capabilă să îmbrăţişeze, înainte chiar de faptele estetice, faptele relative la meserie” [341]. O meserie indisociabilă de tradiţia cunoştinţelor artizanale şi tehnice. Totuşi, spaţiul pe care-l defineşte Strehler pentru cercetare şi învăţământ nu este numai un loc practic, ci şi „un spaţiu organizat, omenesc, protejat, dispus să realizeze evenimente teatrale sub semnul invenţiei, al poeziei”[342]. Un spaţiu în care transmiterea concepută ca o propedeutică a creaţiei este supusă unei duble exigenţe: „Să nu renunţe niciodată la originile misterioase, secrete şi imperative ale poeziei, care nu are alte scopuri sau obiective decât să fie poezie – considerând în acelaşi timp poezia ca fiind obiect concret, schimb reciproc.”[343]

Fără îndoială că Strehler ne dă astfel una dintre cheile teatrului de artă ca teatru, care se vrea operă a frumosului, dar pe măsura omului, un teatru care visează să organizeze o comunicare capabilă să

---

[339] Ibid., p, 165.

* Un theâtre pour une vie (Un teatru pentru viaţă), Paris, Fayard, p. 170.

' Ibid., p. 171.

[341] Ibid., p. 47.

[342] Une viepour le theâtre (O viaţă pentru teatru), ed. cit., p. 288.

[343] Ibid., p. 286.

refacă legătura originară între artă şi meserie, să împace truda meşteşugarului şi inspiraţia artistului.

Magali Jacquet *Teatrul de artă şi etica*

La originea teatrului de artă se află indignarea împotriva teatrului din secolul al XIX-lea şi a decăderii sale. Vedetism, goană după profit, cabotinism, lene – ele l-au pus pe actor la cheremul publicului şi al banilor. Spectacolele nu sunt decât divertismente în care maşinării, decoruri, vorbe de duh şi exhibiţionism degradează scena, deturnează gustul publicului şi năucesc criticii. Este o societate de divertisment şi de desfrâu, nu ezită să spună unii, o societate care se îndreaptă către un teatru de consum. „Teatrul nu mai e un templu, ci un coş de gunoi”**344**. Ca reacţie la această stare de fapt s-a născut dorinţa de teatru adevărat, epurat de simulacre, în care publicul şi actorii respectă fiecare opera jucată. Reacţiile sunt diverse în expresia lor, dar elementele de regie nu contrazic o idee de care toţi sunt ataşaţi: instituirea unei etici. Copeau precizează: „Cel care, mai târziu, va scrie istoria reînnoirii teatrului în secolul al XX-lea va trebui să constate, mai întâi, că în toate ţările şi fără să se stabilească cea mai mică comunicare între iniţiatori în momente diferite ale mişcării, fără să fi avut cunoştinţă de eforturile lor comune, lucrurile s-au petrecut în acelaşi fel” 1.

Constantin Stanislavski şi Jacques Copeau au fost, poate, cei mai fervenţi apărători ai unei morale şi ai unei reguli de viaţă a teatrului. Amândoi şi-au studiat cu atenţie epoca, din postura de critici şi practicieni, şi indignarea lor, dorinţa lor de schimbare s-au exprimat mai întâi prin nevoia de purificare, de adevăr şi de o nouă expresie. Intervin noţiunea de moralitate şi cea de demnitate: jocul devine colectiv, dezinteresat şi adecvat, graţie unei educaţii fizice, intelectuale, morale şi artistice. Astfel, odată cu apariţia noţiunii de „teatru de artă”, se instaurează o anumită etică, văzută ca necesitate pentru împlinirea artei dramatice.

Inovatori dezinteresaţi

În materie de teorii, contribuţia lui Constantin Stanislavski şi

---

[344] C. Stanislavski, „Etica actorului", în La Revue Theâtrale, nr. 11, Paris, 1949-1950, p. 39.

'Jacques Copeau, Registres, I, Paris, Gallimard, 1974, p. 122.

Jacques Copeau a fost diferită în multe privinţe. Intenţia noastră nu este să facem o comparaţie între cei doi oameni de teatru, ci să observăm în ce măsură acest mod de a lupta pentru un teatru ce se defineşte exclusiv prin arta sa angajează toată viaţa unui om preocupat de o anume etică – mai ales dacă replasăm aceste evenimente în contextul de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX.

Indignare şi dragoste de teatru

Astfel, aceeaşi indignare împotriva situaţiei artei dramatice din epocă şi aceeaşi dragoste pentru teatru, adică pentru operă şi reprezentările sale, i-au convins să înfiinţeze propriului lor teatru. Acesta este un adevărat laborator în care se face orice pentru a căuta expresia cea mai adecvată a piesei. Stanislavski vede în lipsa de disciplină şi de moralitate a actorilor şi a întregului edificiu teatral prima cauză a declinului teatrului în ţara sa. Colaboratorul său, Nemirovici-Dancenko, îi împărtăşeşte pesimismul despre această epocă, în care „tradiţiile pline de strălucire au degenerat în procedee”[345]. împreună „ei discută bazele viitorului teatru, probleme de artă pură, principiile, etica teatrului, tehnica, organizarea, repertoriul”[346]. Putem vedea în ce măsură etica este importantă pentru elaborarea unui teatru de artă, Teatrul Artistic din Moscova, ca fundament şi condiţie. Cei doi considerau că inovatorii dezinteresaţi pot pune bazele sănătoase ale teatrului de mâine. Desigur, Stanislavski era conştient de urgenţa reformei: „Nu a sosit oare timpul să ne gândim la pericolul care ameninţă arta şi să-i redăm spiritul, fie şi în detrimentul formei? Trebuie să ridicăm urgent cultura spirituală a actorului la nivelul culturii sale corporale”[347]; el explică faptul că ceea ce este esenţial pentru inovatori e reînnoirea în profunzime.

Jacques Copeau este de acord cu această necesitate de a fonda o şcoală pentru formarea unei noi generaţii de actori. Totuşi, la început, el îşi exprimă mai degrabă indignarea şi dorinţa de schimbare. Practic, toate publicaţiile, programele, interviurile sale încep prin a reaminti starea teatrului. El invită permanent la reacţii împotriva cabotinismului actorilor şi împotriva „acaparării celor mai multe

---

[345] C. Stanislavski, Ma vie dans l'art, Ed. de l'Amicale, ediţia a treia, revăzută şi corectată, 1965, p. 108.

[346] Ibid.

' Ibid., p. 221.

teatre de o mână de bufoni în slujba unor negustori neruşinaţi”[348]. Scopul său este să creeze un loc în care operele puternice să poată să se exprime şi să găsească „o atmosferă favorabilă pentru dezvoltarea cât mai satisfăcătoare”[349], căci, „în lipsa unei orientări, a unei discipline, a unui spirit serios şi mai ales onest”[350], o piesă, chiar de calitate, nu poate fi reprezentată. Astfel, el constată degenerarea clasicilor, deturnaţi de la spiritul lor originar din cauza greutăţii tradiţiilor şi a obişnuinţelor. Copeau îşi exprimă foarte dur dezgustul faţă de industrializare şi exhibiţionism, adevărată „ciumă” a teatrului. Angajamentul lui faţă de un anumit ideal de teatru este fără limite. Dacă în 1913 a fondat Vieux-Colombier a fost „pentru a-şi practica aici arta fără nicio constrângere, liber, cu o onestitate şi o sinceritate pe care le consider mai presus chiar de talent” 1. Modul în care sunt administrate Vieux-Colombier, supravieţuind mai degrabă din mecenat decât din reţete, şi Teatrul Artistic din Moscova, „teatru pentru toţi”, arată dezinteresul lui Stanislavski şi Copeau pentru condiţiile materiale. Singurele lor angajamente sunt cele menite să facă loc pentru marile opere din trecut şi din viitor şi să formeze actori care să fie demni de ele. Ei s-au pus cu adevărat în slujba Teatrului.

O căutare exigentă

Această exigenţă faţă de ei înşişi se traduce printr-o căutare care nu a încetat niciodată de-a lungul vieţii lor: căutări la nivelul scenei, al jocului, al repertoriului. Conştienţi că teatrul de artă nu se mulţumeşte cu o metodă definitivă şi restrictivă, ei nu sunt niciodată complet satisfăcuţi de descoperirile lor şi continuă să-şi exploreze ideile implicându-se personal. Astfel, Stanislavski nu încetează să caute posibilităţi de a ajunge la starea interioară a personajului, testându-l mai întâi în propriul său joc. „Cel mai bun mijloc de a-ţi impune autoritatea este să dai exemplu” 2. Seriozitatea şi disciplina sa au fost

Ibid. p. 132.

2 C. Stanislavski, „Etica actorului”, op. cit., p. 41.

adesea descrise, condiţie prealabilă pentru realizarea unei alte forme de disciplină, „disciplina artistică”. În *Viaţa mea în artă*, numeroase mărturii arată că el îşi impune o stare creatoare pe care

---

[348] Jacques Copeau, Registres, ed. cit., p. 20.

> Ibid., p. 21.

[350] Ibid.

şi-o asumă. Vorbeşte adesea de disperarea sa de a nu găsi soluţia. După o reprezentaţie cu *Viaţa omului* de Leonid Andreev, el afirmă chiar: „Nu, în ciuda succesului, nu eram satisfăcut, nefăcând nimic pentru a îmbogăţi arta actorului.”[351]

S-a făcut din Stanislavski una dintre figurile marcante ale realismului şi metoda sa a devenit un sistem aproape imuabil. Totuşi, obiectivul lui era să stabilească înainte de orice bazele unui teatru diferit în slujba operei şi a cărui garanţie ar fi actorul. Realismul decorurilor, al costumelor şi, de asemenea, realismul interior erau pentru el cel mai bun mijloc să reacţioneze la un context artistic fals şi de butaforie. Şi admite, cu umilinţă: „Singurul stăpân al scenei este actorul talentat. Dar nu am reuşit până la urmă să-i găsesc un mediu scenic care să-i uşureze munca, în loc s-o împiedice.”[352]

Această permanentă punere sub semnul întrebării îl caracterizează şi pe Copeau, care refuză să aparţină unei şcoli şi refuză o sistematizare la nivelul regiei. Din 1913, el recomandă simplificarea, suprimarea chiar a decorurilor. Şi când Teatrul Vieux-Colombier îşi deschide stagiunea cu *o femeie ucisă de blândeţe* (*Une femme tuee par la douceur*) de T. Heywood, critica încearcă să-l claseze alături de simbolişti. Apoi, *Fiii Louveme* (*Les Fils Louverne*), piesa lui J.L. Schlumberger, surprinde publicul prin realismul său[353]. Într-adevăr, directorul de la Vieux-Colombier, deşi adept, totodată, al scenei de scânduri goale, nu şi-a aplicat ideile când a semnat regia acestui spectacol. La fel cum nu se lasă mulţumit de succes. În jurnalul său, apare ca evidentă dorinţa de a face întotdeauna mai bine. Astfel, pe 27 octombrie 1920 scrie: „Cele două premiere cu *Surprizele dragostei* (*Les Surprinses de l’amour*) şi *îngălatul* (*Le Barbouille*). Destul de bune. *Îngălatul* – deloc ce ar trebui să fie”[354]. El e fondatorul Teatrului Vieux-Colombier, regizorul acestuia, şi totuşi afirmă cu umilinţă: „Dar să continuăm să trudim din greu zi cu zi şi să ne achităm de sarcinile

---

[351] C. Stanislavski, Viaţa mea în artă, ed. cit., p. 193.
[352] Ibid., p. 223.
[353] Program şi critică 1919-1920: Fondul Rondel, culegere de articole privind Vieux-Colombier şi Jacques Copeau, Paris, BNF, Bibliotheque des Arts du spectacle.
[354] Jacques Copeau, Journal, 1901-1948, II, col. „Pour Memoire", Ed. Seghers, p. 187.

pe care viaţa ni le propune. Să învăţăm dur. Să explicăm cu modestie. Să facem întotdeauna ce avem de făcut. Să nu dăm înapoi niciodată. Şi să dăm tot ce putem da."[355] Stanislavski şi Copeau sunt oameni de teatru totali: gestionari, profesori, actori, regizori. Această abordare totală şi necontenit reînnoită a disciplinei teatrale le-a permis să pună bazele solide ale unui teatru de artă.

Un loc teatral consacrat artei

Este de constatat în ce măsură Stanislavski şi Copeau vor încerca, încă de la începuturile lor, să regândească teatrul până în structurile sale considerate mai puţin artistice. Pentru ei, spaţiul, cabinele actorilor, scena, decorurile, personalul, costumele etc. fac parte integrantă din Teatru şi participă în aceeaşi măsură ca actorii sau regia la reprezentarea adecvată a operei. Unele elemente fac obiectul unor cercetări şi reforme mai aprofundate, dar toate sunt supuse unei reguli de funcţionare care caracterizează Teatrul Artistic din Moscova şi Vieux-Colombier. Structurile sunt modificate pentru a pune în aplicare un spirit colectiv în serviciul teatrului. Pe de altă parte, aceste modificări sunt acompaniate de reflecţii asupra publicului şi de o evoluţie a raportului dintre scenă şi sală. Teatrul, în ansamblul său, nu mai este atunci reglementat nici de capriciile actorilor, nici de voinţa atotputernică a spectatorilor.

Pentru Stanislavski, disciplina este foarte importantă, atât pentru actori, cât şi pentru întregul personal care lucrează în teatru şi pentru o reprezentaţie în sine. Într-adevăr, pentru a pune actorul pe primul plan, el cere ca totul să fie pus în aplicare pentru a induce o stare specială de concentrare. Această „stare scenică" nu trebuie să fie perturbată de zgomot, de dezordine, de proastă dispoziţie, de invidie. El realizează o adevărată revoluţie când decide împreună cu Nemirovici-Dancenko să instaleze un sistem de încălzire, guri de aerisire, localuri de reuniuni pentru femei şi bărbaţi şi cabine individuale, liniştite şi curate. Caută să impună o disciplină artistică; şi dă el însuşi exemplu. Astfel, afirmă că „cei ce lucrează în teatru sunt toţi, fără excepţie, co-creatori ai spectacolului"[356]. Bunăstarea psihică a actorului depinde de liniştea din culise. El lasă să se subînţeleagă că

} Ibid.,?. 189.

[356] C. Stanislavski, „Etica actorului", op. cit.

nu trebuie să existe vreo diferenţă între viaţa cotidiană a unui teatru şi reprezentaţii: totul trebuie să aibă acelaşi adevăr, aceeaşi bucurie. Când spune că „poetul, actorul, pictorul, costumierul, maşinistul urmăresc toţi acelaşi scop, cel al poetului”[357], merge până la a postula ca atmosfera teatrului, ambianţa care domneşte aici să-i influenţeze pe spectatori încă de la intrarea lor în sală. Astfel, de la prima punere în scenă, el cere imperios punctualitate, memorie, linişte, ordine, sobrietate. Tot fenomenul de elaborare a spectacolului este supus acestei discipline, căci „în creaţia dramatică, tot ce tulbură munca este o crimă”[358].

În ceea ce îl priveşte, Jacques Copeau stabileşte foarte precis structurile şi regulile de funcţionare la Vieux-Colombier. Îşi anunţă într-un text, *O încercare de reînnoire dramatică*.[359], programul şi modul în care îşi va administra teatrul. Vrea să creeze un loc în care operele vor putea să înflorească în voie graţie disciplinei, seriozităţii şi onestităţii. Mai întâi, îşi înscrie opera în durată printr-o gestiune sănătoasă şi puţin ambiţioasă a economiei teatrului Vieux-Colombier: angajarea unei trupe pentru un an, limitarea cheltuielilor pentru decoruri şi maşinării, preţ scăzut al biletelor, sistem de abonament, mecenat. El insistă apoi asupra alternanţei spectacolelor, obligând astfel la o punere în cauză neîncetată şi la o supleţe deosebită a actorului. Pentru asta, constituie un repertoriu de autori clasici, ca şi de opere inedite. În cel de al patrulea punct din programul său, evocă necesitatea autorităţii unui singur om care dirijează trupa în disciplină şi armonie. Crearea unei şcoli i se pare, pe de altă parte, esenţială. În fine, vorbeşte despre rolul regizorului. Acesta trebuie să construiască un acord între personaje, scenă şi decor. Toate cele şase puncte ale programului arată voinţa federalizatoare a lui Copeau privind organizarea concretă a teatrului său. Mai târziu, el va instala ateliere pentru lumini, decoruri, costume, care vor fi finanţate lucrând, de asemenea, pentru particulari. El concretizează aici o idee recurentă: fiecare este un lucrător în slujba artei dramatice. Rezultă astfel o armonie între toţi membrii trupei şi între trupă şi regizor.

Educaţia publicului

---

[357] C. Stanislavski, Viaţa mea în artd (Ma vie dans l'art), ed. cit.
[358] Ibid.
[359] Jacques Copeau, Registres, ed. cit.

În numele acestei dorinţe de a crea o „stare scenică" pentru actor, Stanislavski şi Copeau au procedat la educarea publicului. Regizorul rus luptă împotriva unor obiceiuri seculare. El interzice muzica la început de spectacol şi între acte, refuză ovaţiile repetate adresate vedetei la începutul, în cursul şi la sfârşitul piesei. Şi, în fine, se opune ca spectatorii să întârzie sau să se deplaseze în timpul spectacolului. Este esenţial ca în sală să fie linişte şi ca publicul să fie atent la reprezentaţie, respectând poezia şi actorii. De acum înainte, viaţa de pe scenă este mai importantă decât viaţa din sală. Astfel, mărturiseşte: „A fost dificil şi mi s-a întâmplat, de două sau de trei ori, nu mai mult, să vin în faţa cortinei şi să apostrofez sala în numele actorilor [...]. De acum, cu un sfert de oră înainte de începerea spectacolului, spectatorii erau la locurile lor: nu mai fumau, nu mai ronţăiau alune, nu mai aduceau de mâncare"[360]. Este o adevărată revoluţie să faci publicul să respecte această disciplină care nu-l mai poziţionează ca observator atotputernic, versatil şi leneş. Copeau se revoltă împotriva acestei prezenţe invazive care condamnă actorul la cabotinism. În acelaşi fel, nu ezită să-i apostrofeze pe spectatorii care nu se sinchisesc de regulile impuse, într-adevăr, studiind articolele şi criticile din timpul stagiunii 1913-1914 şi apoi pe cele din 1920, la redeschiderea teatrului Vieux-Colombier, ne dăm seama cât de important este publicul. De exemplu, reprezentaţia *Operei atleţilor* (*L'Oeuvre des athletes*) de Duhamel, satiră despre lumea literară, a făcut să curgă multă cerneală despre scandalul pe care l-a provocat printre intelectuali[361]. Copeau consacră numeroase articole criticii adresate publicului, pe care îl consideră molâu, fără gust, lipsit de inteligenţă. Evocă, de asemenea, snobismul care îi separă pe „delicaţi" de „mulţime" şi afirmă că „nu vom avea un teatru viu decât în ziua în care acest divorţ va înceta"[362]. În apelul adresat publicului, menţionează spectatorul ideal, care nu este unul blazat. În lipsa sălii pe care o poate visa, le cere actorilor să joace ca pentru cel mai bun dintre spectatori. Pe de altă parte, nu ţine cont de dorinţele şi opiniile publicului. Cu toate că pentru el era foarte importantă critica, nu se

---

[360] C. Stanislavski, Viaţa mea în artă (Ma vie dans l'art), ed. cit.
[361] Ibid
[362] Fond Rondel: culegere de articole de presă despre Vieux-Colom- bier şi Jacques Copeau. Paris, BnF, Bibliotheque des Arts et Spectacle, 1919-1920.

opreşte asupra ei. Şi îi va cere chiar să fie la înălţimea artei pe care este de aşteptat s-o apere. El consideră acest public special ca fiind complezent şi venal. Şi, pentru critici, vorbeşte, de asemenea, de etică şi de rigoare. Întreg edificiul teatral devine astfel un sipet preţios pentru opera dramatică, în care fiecare are locul său şi contribuie la expresia poeziei.

Comportamentul actorului

Prin locul său pe scenă, actorul este obiectul tuturor privirilor şi al tuturor invidiilor. El este, deci, elementul cel mai fragil, înclinat adesea să se abandoneze facilităţii. Peisajul teatral de la sfârşitul secolului al XIX-lea favorizează în mod special pervertirea meseriei actoriceşti. Actorul este văzut mai degrabă ca un curtezan decât ca artist. Vedeta se supune ovaţiilor publicului şi îşi impune capriciile dincolo de reprezentaţii. Stanislavski şi Copeau au reacţionat violent împotriva acestei situaţii dezastruoase, care anihila orice calitate artistică. Pentru ei, actorul constituie, într-adevăr, cheia de boltă a reprezentaţiei. Unul caută adevărul expresiei, celălalt, să se stingă în spatele suflului şi al mişcării piesei. În orice caz, amândoi cer energic de la actor un comportament demn şi moral în viaţa sa privată şi pe scenă. Formarea profesională devine atunci cel mai bun mijloc de a ajunge la un joc unitar, dezinteresat şi artistic.

Stanislavski le-a făcut numeroase recomandări actorilor, esenţialul aflându-se în *Etica actorului*. Primele privesc igiena de viaţă, căci „prea des, actorii aduc cu ei mizeria de zi cu zi”[363]. El le cere actorilor, ca şi lui însuşi, o formă de disponibilitate care se înrudeşte cu puritatea. Să păstreze în viaţa lor de dincolo de scenă o moralitate demnă de arta lor. Subînţelege că o faptă rea poate să arunce o umbră asupra teatrului. Astfel, când îi alege, cu Nemirovici-Dancenko, pe viitorii actori ai Teatrului Artistic din Moscova, examinează cu atenţie comportamentul lor, refuzându-i pe cei care, în ciuda talentului, sunt vanitoşi, robi ai banilor sau ai publicului. Stanislavski declară că nu este vorba de puritanism, nici de austeritate; el nu caută să impună o disciplină exterioară, ci o disciplină artistică. Motiv pentru care încearcă totul pentru confortul lor şi pentru a fi trataţi egal: „În domeniul eticii generale, am fost imediat de acord că pentru a putea fi

---

' Jacques Copeau, Registres, ed. cit., p. 155.

îndreptăţiţi să le cerem actorilor să respecte legile şi cuviinţa obligatorie persoanelor cultivate, trebuia mai întâi să le oferim condiţii umane".[364] El vrea o trupă omogenă, o „comunitate teatrală" fără un sistem de vedete. Întreaga colectivitate trebuie să se consacre unei opere, fără nicio urmă de rivalitate sau invidie, şi să lucreze cu bucurie. În afară de acest spirit colectiv, actorul, ca şi soldatul, trebuie să se supună unei discipline de fier"[365]. Nu se tolerează absenţe, întârzieri, dezordine sau textul neînvăţat. Graţie atmosferei de muncă dezinteresată şi acestor reguli de viaţă, actorul poate deveni „actor-creator", noţiune pe care Stanislavski o opune „actorului care se vinde pentru bani"[366]. Toate îl ajută să se regăsească într-o „stare scenică" obţinută datorită eticii actorului.

A 4

În ceea ce-l priveşte pe Copeau, el cere aceeaşi disciplină, aceeaşi dăruire de sine. Astfel, îşi organizează trupa cu artişti dezinteresaţi, entuziaşti, solidari şi supuşi autorităţii acestui tip de dirijor care este regizorul. Criticului îi este, de altfel, dificil să stabilească o ierarhie şi laudele sunt adresate adesea întregii trupe mai degrabă decât unui actor în mod special. De exemplu, Henry Bordeaux spune, vorbind despre interpretarea *Operei atleţilor*. „Trebuie să felicităm întreaga trupă pentru ansamblul său admirabil, tânăr, suplu, variat, omogen, armonios"[367]. Copeau insistă mai ales pe valoarea meseriei. Este important ca ea să fie recunoscută ca profesie artistică, şi nu dispreţuită adesea. De aceea trebuie „eliberat actorul de grimasele sale, smuls din manierismul său degradant, redat lumii, vieţii, culturii, marii simplităţi umane [...] trebuie înălţată profesia de actor"[368].

A 1* A

În acest studiu am încercat să stabilesc regulile etice care orânduiesc teatrul de artă. La acest nivel, Stanislavski şi Copeau mi

---

[364] C. Stanislavski, „Etica actorului", op. cit.
[365] C. Stanislavski, Viaţa mea in artd(Ma vie dans l'art), ed. cit.
[366] C. Stanislavski, La formation du comedien (Formarea actorului), Paris, Petite Bibliotheque Payot, 1979, p. 11
[367] Henry Bordeaux, „Viaţa la teatru, Opera atleţilor" în Revue Hebdo- madaire, 24/04/1920, în Fondul Rondel, program şi critică 1919-1920.
[368] C. Stanislavski, „Etica actorului", op. cit.

s-au părut reformatorii cei mai simptomatici. Desigur, şi alţii au formulat acelaşi tip de exigenţe, dar se pare că ei au căutat cu adevărat să stabilească o etică. Acest cuvânt, în sensul său larg, defineşte atât disciplina de lucru căreia trebuie să i se supună oamenii de teatru, cât şi moralitatea pe care să o respecte în viaţa de zi cu zi. Fiecare meserie care participă la echilibrul artei dramatice este supusă acestor exigenţe care ţin armonie, disciplină şi solidaritate. Astfel, de la regizor la actor, continuând cu plasatoarea, spectatorul sau criticul de artă, toţi participă la reînnoirea teatrului.

Ei au fost întotdeauna ataşaţi unei reguli de viaţă, disciplinei care garantează creaţia dramatică. A stabili o etică este mai mult decât o reacţie împotriva stării de degradare a epocii, este condiţia şi fundamentul esenţial al teatrului de mâine.

Maria-Ines Aliverti

Internaţionalizarea teatrului de artă

La începutul secolului trecut, unele evenimente de răsunet internaţional au adus inovaţia în arta teatrului în Europa: vagabondajul profetic al Isadorei Duncan, exilul continental al lui Edward Gordon Craig şi apariţia postimpresioniştilor ruşi care s-au aflat la originea celebrelor Stagiuni Ruse la Paris. Anii ce au urmat din 1910 până în 1914 au fost martorii expansiunii unei întregi reţele de relaţii şi de activităţi graţie cărora a devenit din ce în ce mai clar că o mişcare generală de reînnoire a artei teatrale era pe cale să se producă la scară europeană. Începută în 1908, colaborarea lui Craig cu Teatrul Artistic din Moscova a sfârşit, cu toate dificultăţile pe care le cunoaştem, cu celebra punere în scenă a lui *Hamlet* în 1912; Şcoala fondată de Jacques Daleroze a Hellerau în 1911, în care ideile lui Appia au văzut primele lor aplicări serioase, a atras numeroşi adepţi şi spectatori eminenţi, mai ales cu ocazia serbărilor şcolare (1912 şi 1913). Craig şi-a creat o şcoală la Florenţa, la Arena Goldoni, unde a primit vizitatori şi discipoli veniţi din toată Europa şi din Statele Unite. După închiderea şcolii de la Hellerau (1913) şi înfiinţarea Institutului Daleroze la Geneva (1914), graţie migraţiei „ritmicienilor" şi „ritmicienelor", metoda Daleroze s-a răspândit şi au fost deschise şcoli de gimnastică ritmică în mai multe ţări din Europa şi Statele Unite.

Mai întâi, nu abordăm aici problema influenţelor reciproce între diferiţii regizori, plecând de la scrierile lor teoretice, problemă complexă, care a făcut adesea apel la ceea ce Copeau numea „un fond

comun de idei”[369], din care toţi reformatorii teatrului par că se inspiră. Nu e simplu de stabilit, de exemplu, în ce măsură lectura scrierilor lui Craig a putut influenţa dezvoltarea teatrului convenţiei la Meyerhold[370] sau ideea generală de teatru (inclusiv cea de istoria teatrului) la Copeau. Absolut aleatorii sunt relaţiile dintre Appia şi Craig înainte de întâlnirea lor din 1914[371]. Trebuie lăsată deoparte şi problema prea complicată a „operei de artă totale”, această căutare a Graalului care i-a chemat pe drumul lui Wagner pe toţi reformatorii teatrului şi care a fondat prin ea însăşi întreaga *Koine* a culturii teatrale europene între cele două secole[372]. Urmăresc să schiţez aici liniile principale ale unui fenomen mai puţin studiat, dar nu mai puţin interesant, care priveşte afirmarea teatrului de artă ca mişcare organică, graţie unor studii critice, reviste specializate sau expoziţii colective. Această răspândire începută cu cartea lui Jacques Rouche, dedicată *Artei Teatrului modern* (1910), a contribuit, fără îndoială, la formarea identităţii teatrului de artă european, căci în interiorul unei lucrări critice sau în spaţiul unei expoziţii colective se reflectau – câteodată fără voia lor – diferitele experienţe, într-un soi de oglindă comună. În ajunul Primului Război Mondial, teatrul de artă se prezenta deja ca o mişcare europeană în sfârşit capabilă să se opună reţelei internaţionale a teatrului comercial. Nu este o întâmplare că în 1914,

---

' ,[...] dacă mişcarea literară este nesigură în teatru, disparată, fără direcţie precisă, există, în ciuda multor contradicţii, mai mult aparente decât reale, o mişcare teatrală reală în Europa. Există, între oameni care nu se cunosc şi care nu au putut să se influenţeze, un fond comun de idei" (1916). J. Copeau, Registres III, Les Registres du Vieux-Colombier I, ed. de M.-H- Daste şi Michel Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1979, p. 361.

[370] „Meyerhold afirmă că nu 1-a citit pe Craig în 1905, când efectuează mutaţia către teatrul convenţiei", în B. Picon-Vallin, Meyerhold, Paris, Edi- tions du CNRS, 1990, pp. 11-13; cu toate astea, după 1907 influenţa lui Craig se manifestă clar la Meyerhold: cf. Id. „Meyerhold, Wagner şi sinteza artelor", în L 'Oeuvre d'art totale (Opera de artd totală), studii reunite de Denis Bablet, Editions du CNRS, 1995, pp. 129-156 şi în mod special pp. 137-138.

[371] în legătură cu relaţiile dintre Appia şi Craig înainte de 1910, vezi consideraţiile expuse de M.L. Bablet-Hahn, în ediţia sa de Opere complete (Oeuvres completes) de A. Appia, III, 1906-1921, Lausanne, Societe Sujsse du Theâtre - L'Age d'Homme, 1988, pp. 242-265, şi, în special, pp. 261-262.

[372] Opera de artd totald, op. cit., oferă o panoramă fascinantă a influenţei teoriei wagneriene asupra practicii teatrale în secolul XX.

publicaţia susţinută de puternicele sindicate ale teatrului englez, *The Stage Year Book*, le dedica, în fine, noilor maeştri ai scenei numărul său anual. Un articol semnat de Arthur Scott Craven, „Arta scenică modernă", declara, în sfârşit, că în timpul ultimilor doi ani, cererea de naturalism în teatru îşi atinsese limitele şi că, de acum înainte, tendinţa generală a producătorilor era să considere regia o operă în unitatea sa şi decorurile, nişte creaţii artistice, şi nu simple imitaţii ale vieţii[373].

Arta scenică modernă".

Printre cărţile consacrate teatrului în secolul XX, volumul lui Jacques Rouche, *Arta teatrală modernă*[374], merită o atenţie specială. A fost prima lucrare în Franţa, şi, de asemenea, în străinătate, care a avut ca scop să prezinte ansamblul inovaţiilor europene în materie de regie. Cercetările şi realizările regizorilor germani, ruşi şi ideile lui Craig sau ale lui Appia erau descrise în capitole speciale. Rouche şi-a asumat faptul că acţiunea lui avea ceva didactic şi că titlul însuşi al lucrării arăta o intenţie teoretică pe care conţinutul era departe de a o satisface. Nu găsim acea unitate de gândire care justifica titlul primului dialog al lui Gordon Craig, publicat în 1905: *Arta Teatrului*. Autorul se scuza chiar dinainte pentru această lipsă de unitate, declarând că „Arta scenei este arta cea mai variată care există; ea nu poate să asculte de o regulă unică"[375]. În cele din urmă, sugera să pună în valoare o mişcare internaţională – cea a teatrelor de artă din Berlin, München, Moscova şi Sankt-Petersburg – şi să formuleze pe această bază nişte principii pentru regizorii şi scenografii din ţara sa. Rouche reunea în volum toate informaţiile pe care le culesese în cursul unei lungi călătorii de studii teatrale în Germania şi în Rusia şi cita publicaţii, în mare parte foarte recente, în care existau texte legate de inovaţiile scenice. El se baza, de asemenea, pe texte ale unor regizori: Appia (*Die*

---

[373] Cf. Arthur Scott Craven, „Modern Scenic An", The Suge Year Book, 1914, pp. 17-26.

[374] J. Rouche, L'Art theâtral moderne, colecţia „Grande Revue", Paris, E. Cornely, 1910. In legătură cu J. Rouche vezi numărul care i-a fost consacrat de La Revue d'Histoire du Theâtre, X, 3, iulie-septembrie, 1958 şi J.-F. Dusigne, Teatrul de artă. O aventură europeană în secolul XX, Paris, Editions Theâtrales, 1997, pp. 143-145.

' Ibid., p. 1.

Musik und die Inszenierung – Muzica şi punerea în scenă, 1899, şi cum *să reformăm regia noastră*, 1904), Craig (*The Art of the Théâtre*, 1905), Fuchs (*Die Revolution des Theaters*, 1909) şi Meyerhold (*Istoria şi tehnica teatrului*, 1907). **376** Printre sursele tipărite, mai cita catalogul unei expoziţii de decoruri de Fritz Erler, care a avut loc la München în 1909, şi revista germană *Deutsche Kunst und Dekorationi*. În fine, se inspira, de asemenea, din publicaţii mai tehnice, ca volumul arhitectului Max Littmann despre Künstler-Theater din München (1909), terminat în 1908, sau cel al lui Paul Leghand despre Deutsches Theater din Berlin (1909), o publicaţie germană despre sistemul Fortuny şi o publicaţie maghiară despre un proiect de scenă triplă de J. Kemendy (1907).

În prima ediţie a cărţii lui Rouche imaginile se etalau somptuos. Ele nu aveau funcţia de simple ilustraţii, ci asumau valoarea unei demonstraţii practice despre calitatea artistică a acestor noi puneri în scenă. Desenele lui Egorov descriind scenele din *Pasărea albastră* (1908) erau reproduse în culori sau doar în alb şi negru; în două alte cazuri erau asociate unor fotografii din aceleaşi scene dintr-o montare engleză contemporană a piesei lui Maeterlinck, cu un comentariu care denunţa, nu fără naivitate, cuvintele autorului:

„Aceste două reproduceri după decor au fost alăturate pentru ca cititorul să poată compara cele două concepţii artistice, cea engleză şi cea rusă, şi aprecia calităţile artistice excepţionale ale concepţiei ruse". 1

În afară de Stagiunile Ruse, publicul parizian nu a avut aproape deloc ocazia să vadă spectacole concepute de regizorii străini despre care Rouche vorbea în cartea sa. Înainte de 1910, doar Georg Fuchs cu compania sa Künstler-Theater din München a prezentat douăzeci de reprezentaţii**377**. Compania Reinhardt-Biihne s-a oprit la Paris în

---

376 Acest articol a fost reluat de Meyerhold în culegerea de articole Despre Teatru (1912), astăzi în V. Meyerhold Scrieri despre teatru, voi. I, (1891-1917), ed. B. Picon-Vallin, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, pp. 87-124.

377 Cf. E. Erler, „Reforma scenică la Kiinstler-Theater din Miinchen", Mercure de France, Paris 1 februarie 1910. pp. 449-460 (Prefaţă la catalogul expoziţiei lui Erler cu schiţele pentru reprezentaţiile cu Faust şi Hamlet la Galeria Modernă F. J. Brackl din Miinchen, tradus din germană, fără ilustraţii), citat de J.-F. Dusigne, Le Theâtre d'Art. Aventure europeenne au XX' siecle (Teatrul de Artă. O aventură europeană în secolul XX), Paris, Editions Theâtrales, 1997, pp. 97-98.

turneul din 1912. Un nou joc de decoruri creat de Egorov pentru *Pasărea albastră* a fost utilizat la Teatrul Rejane în 1911, într-o montare franceză a piesei[378]. Meyerhold ajunge de abia în 1913 pentru a monta *La Pisanella* la Châtelet; Stanislavski, cu trupa Teatrului Artistic, mult mai târziu (1922). Deci imaginile publicate în 1910 în *Arta teatrală modernă* aveau valoarea unui document preţios. În lipsa posibilităţii de a cunoaşte direct, aveau la dispoziţie urma palpabilă a unei realităţi scenice care exista deja pe alocuri, în Europa şi în Rusia.

Jacques Rouche a contribuit cu adevărat la dezvoltarea în Franţa a ideii unei evoluţii a regiei bazate pe elementele de decor.

În lucrarea sa, el declara că unitatea unei puneri în scenă depinde în mod esenţial de stilizare[379], adică de modelarea în stil unic, costumele fiind în armonie cu decorurile.

„Nu este oare timpul – se întreba el la începutul acţiunii sale – să căutăm în ce măsură ar fi posibil să întinerim la noi regia, să o facem să corespundă viziunii artistice exprimate de pictorii de astăzi şi să o armonizăm cu mişcarea generală a ideilor şi a sensibilităţii căreia doar arta scenică a putut, paradoxal, să i se sustragă până astăzi?”[380]

Stimulat de influenţa experienţelor străine, în mod special de cele ale ruşilor[381], Rouche s-a străduit să umple golul ce separa scena de artele figurative, făcând apel la pictori. În anul în care a fost

---

[378] Egorov şi Sulerjiţki au realizat decoruri noi foarte apropiate de cele de la Teatrul Artistic din Moscova, cf. Denis Bablet, L'Esthetiquegenerale du decor de theâtre de 1870 â 1914 (Estetica generală a decorului de teatru din 1970până în 1914), Paris, Editions du CNRS, 1989, p. 178 şi fig. nr. 57 (Palatul Nopţii).

[379] „Este necesar să se realizeze «stilizarea* regiei.'La fel ca opera de artă, opera dramatică are «un stil», adică reuneşte, după un ritm şi o armonie prestabilite de autor, elemente care se nasc fie din imaginaţie, fie în urma observării realităţii [...]. In fine, costumele trebuie să fie executate în strânsă armonie cu decorul. Pictorul decorator şi costumierul colaborează pentru a contopi apariţia sculpturală a actorilor sau a figuranţilor cu liniile şi culorile scenografiei generale", Rouche, op. cit., p. 11.

[380] Rouche, op. cit., p. 3.

[381] In primul său spectacol, Carnavalul copiilor (1910), a fost recunoscută influenţa pe care a exersat-o asupra lui concepţia scenică a ruşilor şi în mod special ideile lui Meyerhold, cf. Picon-Vallin, Meyerhold, op. cit., p. 12; La Grande Revue, condusă de Rouche din 1907 până în 1910, a publicat în 1910 un lung articol de Bakst, reprodus din revista rusă Apollon (1909-1919).

publicată cartea sa, Rouche îşi va asuma direcţia la Théâtre des Arts, unde va rămâne până în 1913; el a creat aici – cu colaborarea unui regizor ca Arsene Durec şi a unor pictori ca Maxime Dethomas, Dresa, René Piot, Francis Jourdain etc. – un prim spaţiu experimental pentru a pune în practică ceea ce a învăţat privitor la regie. În 1911, a organizat în contextul Salonului de Toamnă o expoziţie de decoruri şi de costume create pentru Théâtre des Arts de Dethomas, Dresa şi Piot. I s-a adresat la un moment dat lui Craig pentru a-l invita să vină să monteze la Théâtre des Arts. Se întâmpla în 1910, prin intermediul lui René Piot, care se afla atunci la Florenţa pentru a studia cu Craig.

„Permiteţi-mi să vă închid teatrul pentru cinci ani, lăsaţi-mă să fondez o şcoală de actori, o şcoală de decoratori, o şcoală de costumieri şi de maşinişti", acesta a fost răspunsul lui Craig. „Dacă nu, în câteva săptămâni nu pot face decât ceva aproximativ, lucruri mediocre pe care puteţi să le realizaţi şi dumneavoastră". Bineînţeles, Rouche nu a făcut nimic din toate astea. „Domnul Craig" – cum avea să constate – „s-a apucat să demonteze teatrul modern pentru a-l reconstrui apoi din temelie"**382**.

Un „uriaş stupid".

Ideile revoluţionare ale lui Craig în materie de regie şi de decor au fost primele care au circulat în Europa şi în lume: ediţia engleză a *Primului dialog al Artei Teatrului* (1905) s-a epuizat repede. Lucrarea a apărut mai întâi la Berlin într-o ediţie bilingvă anglo-germană, cu o prefaţă a contelui Kessler, şi în anul următor a fost tradusă în olandeză şi în rusă, într-o versiune pirat**383**. Tot în aceeaşi epocă, în revista *Deutsche Kunst und Dekoration* apar în acelaşi timp un articol de Craig şi o prezentare critică a lucrării sale şi o serie importantă de desene de teatru**384**. Schiţele sale de decor şi de costume erau, de altfel, expuse –

---

382 Citat de R.-M. Moudoues, în articolul său Jacques Rouche şi Edward Gordon Craig", Revue d'Histoire du Theâtre, Paris, X, iulie-septembrie, 1958, pp. 313-319.

383 Pentru diferitele ediţii şi traduceri trimit la bibliografia întocmită de Ifan Kyrle Fletcher şi Arnold Rood, Edward Gordon Craig. A Bibliography, Londra, The Society for Theâtre Research, 1967, pp. 14-15.

384 Vezi Deutsche Kunst und Dekoration, 1904-5 VIU - Band XVI, aprilie-septembrie 1905, pp. 588-615 pentru ilustraţii, pp. 589-605 pentru texte: Mx Osborn, Edward Gordon Craig- Berlin, pp. 588-595; E. G. Craig. Etwas uber den Regisseur und die Buhnenausstattung, pp. 596-605. Craig era în Germania la

cu alte desene reprezentând peisaje englezeşti – la Galeria Friedmann und Weber din Berlin[385]. Corpusul de treizeci şi şapte de desene de teatru privea primele montări de Craig, „schiţele de interpret"[386] şi seria de Măşti (*Acisşi Galatea*, *Vikingii*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Henry V*, *The Masque of Love*, *The Masque of London*, *Hunger a Masque*, etc.). Expoziţiile care îi permiteau deja artistului să-şi acopere cheltuielile contribuiau la răspândirea ideilor Sale şi îi făceau cunoscută creaţia teatrală. La câţiva ani după expoziţia sa berlineză, prin apariţia revistei *The Mask*, *A Monthly Journal of the Art of Theater*, publicată la Florenţa începând din martie 1908, Craig va avea la dispoziţie o adevărată tribună internaţională.

„*The Mask* este un ziar plin de idei şi cel mai ieftin din lume"[387]. Era adevărat: preţul fiecărui număr era modest şi revista pe care Craig o edita doar cu ajutorul fidelei sale asistente Dorothy Nevile Lees avea o prezentare tipografică elegantă, dar puţin costisitoare. Dacă o comparăm cu reviste franţuzeşti din epocă, precum *Le Théâtre* (1898-1921), *L'Art du Théâtre* (1901-1906) sau *Comoedia illustree*, al cărei prim număr apărea în acelaşi an (decembrie 1908), cu bogăţia lor de fotografii şi de planşe ilustrate, *The Ma.sk*, cu o copertă din carton verde şi pagini tipărite pe o frumoasă hârtie florentină, reproducea în interior gravuri vechi sau xilografii ale maestrului. Era, după Craig,

---

Weimar, din 1903, şi a venit la Berlin la sfârşitul lui 1904 pentru a colabora cu Otto Brahms la Lessing Theater.

[385] Katalog uber verschiedene Entwurfe fur Szenen und Kostume fur dos Theater und einige Zeichnungen „Englischer Landszenen " de Edward Gordon Craig, Berlin, Friedmann § Weber, 1904. Pentru celelalte expoziţii cu opere de Craig, vezi cf. Fletcher şi Arnold Rood, op. cit., pp. 96-111.

[386] Denis Bablet, Edward Gordon Craig, Paris, L'Arche Editeur, 1962, p. 64: „schiţe de interpret, în care, plecând de la o operă dată, imaginează decorurile".

[387] The Mask, A Monthly Journal of theArt ofTheater (I, 1908-1909) devine A quarterly illustrated journal of the art of the theater (II-VII, 1909-1915), se întrerupe din 1915 până în 1918, devine A monthly leaflet of the art of the theater (VIII-1918-1919), suspendat din 1919 până în 1923, devine An illus- trated journal of the art of the theater (IX, 1923), apoi A n dlustrated quarterly of the art of the theater (X-XV, 1924-1929). Revista era editată în trei serii de exemplare: o ediţie populară (popular edition) şi două ediţii cu tiraj redus - large popular edition şi edition de luxe. Ediţia populară apărea, la sfârşitul fiecărui an, în volume legate în coperte de pergament. Pentru o descriere bibliografică amănunţită vezi Fletcher şi Arnold Rood, op. cit., pp. 53-62.

arta teatrului (*the Art of the Theater*), opusul muncii teatrului (*the work of the théâtre*), cum numea el teatrul epocii sale, pradă *show business*-\i*vii*. Mulţi ani mai târziu, în 1945, Copeau, prezentând o nouă revistă intitulată *Masques*, îşi va aminti de revista lui Craig:

„[...] această revistă (*The Mask*), care ne-a iniţiat cu atâta nobleţe şi ne-a ghidat atât de util, nu este în niciun caz perimată. Când o răsfoim astăzi, ne dăm seama mai bine ca niciodată că sub frumoasa ei copertă de pergament ea a legat teatrul de toate marile forme ale artei şi a încercat să îl smulgă din toate felurile de rutină. Niciun artist al timpurilor noastre, de niciunde nu le-a putut influenţa."**388**

Craig nu vorbea despre diferitele teatre naţionale care, în viziunea lui, se asemănau, ci despre Teatrul „în întregul său, teatrul din Europa şi din America". Rubricile *The Théâtre în Germany*, *Holland*, *Russia and England* şi *Foireign Notes* nu erau cronici de stagiuni, cum se întâmplă în revistele teatrului comercial, cu vocaţie internaţională (vezi *The Stage Year Book*), ci dădeau informaţii despre eforturile care se făceau cam peste tot în direcţia Artei teatrului. Cel mai adesea, Craig însuşi scria împrumutând diverse pseudonime**389**, revista, neputând să-şi permită corespondenţi, se sprijinea, pentru informaţii, pe o vastă reţea de relaţii personale ale directorului său. Firește, mulţi dintre abonaţi nu erau la curent cu toate aceste amănunte şi erau chiar încântaţi de armonia ansamblului. Craig ţinea rubrica *The Théâtre*, ascunzându-se în spatele pseudonimului John Simar. Aprecierile pe care le făcea despre diferitele teatre erau tăioase. Teatrul din ţara sa de origine, Anglia, nu scăpa de condeiul lui ascuţit, chiar dacă în cazul acesta, maestrul lăsa să transpară puţină amărăciune şi regret. Atitudinea sa faţă de teatrele germane – cărora *The Ma.sk* le-a consacrat numeroase articole – era destul de limpede. Ca adept al *stage-craft*-ului, nu putea să nu laude formidabila lor organizare. El

---

388 J. Copeau, „Reînnoire", în Masques, revistă internaţională de artă dramatică, I, februarie 1945, p. 3, citat de D. Bablet, Craig, op. cit., p. 126. Bablet subliniază cât de valabilă este şi astăzi această apreciere a lui Copeau. Copeau se referă aici la volumele legate ale revistei, care se mai găsesc în biblioteca sa de la Pernand-Vergelesses. Ii mulţumesc aici doamnei Cathe- rine Daste pentru amabila sa ospitalitate, graţie căreia am putut consulta cărţile de la Pernand.

389 Vezi lista acestor pseudonime în Fletcher şi Arnold Rood, op, cit., p. 72, şi D. Bablet, Craig, ed. cit., p. 144.

aprecia arhitectura lui Max Litmann şi noul teatru al acestuia de la München (Künstler-Theater, 1907), dar critica lucrul care se făcea la Deutsches Theater din Berlin. Craig, care fusese curtat de Reinhardt, nu îl iubea. De asemenea, nu îi plăcea să constate că Reinhardt apărea peste tot ca un regizor care îşi ilustra ideile. „Nu, Deutsches Theater nu este astăzi unul dintre primele teatre din Europa”[390]. Teatrul considerat pe atunci de toţi cel mai bun din lume era Teatrul Artistic din Moscova şi acest renume nu era absent nici în mediile teatrului comercial. La începutul colaborării sale cu Stanislavski, Craig a încredinţat în paginile revistei sale aprecierea entuziastă pentru această organizare şi pentru concepţia muncii teatrale care o anima: „[...] dacă aţi fi atât de fericiţi, încât să aveţi şansa să lucraţi pentru aceşti gentilomi ai scenei, aţi vedea ceva mult mai stupefiant decât ce poate vedea publicul. Veţi vedea pentru prima dată în viaţa voastră un teatru organizat, nu doar o organizare mecanică, ci o organizare vie, fără toate slăbiciunile care ţin loc de obiceiuri la astfel de grupuri”[391]. Firește, el se ocupa, de asemenea, de teatrul italian contemporan, privindu-l în acelaşi timp ca pe un teatru străin. îi plăceau marii actori italieni: Salvini, Eleonora Duse şi Ettore Petrolini, pe care îl considera un urmaş al marii tradiţii a *Commediei dell'arte*. Dar Italia avea de a face mai degrabă cu marile sale idealuri decât cu o experienţă critică obiectivă; Florenţa era o mare capitală a teatrului din trecut şi, poate, leagănul Artei ce va veni.

Craig nu era îngrijorat – cum părea că este Rouche – de faptul că teatrul era în întârziere faţă de dezvoltarea recentă a artelor figurative.

---

[390] Vezi Mask, I, 8, octombrie 1908, unde se găsesc mai multe articole despre teatrul german, în special la pp. 175-177. Vezi, de asemenea, „The Energy of the German Theâtre" (semnat John Norman, pseudonim), The Mask, I, 2, aprilie 1908, pp. 17-20. Reinhardt i-a propus lui Craig în 1908 să creeze decorurile pentru Regele Lear. Craig nu a acceptat să-şi modifice proiectul în funcţie de regie; alte negocieri pentru alte spectacole nu au reuşit. (D. Bablet, Craig, op. cit., p. 121).

[391] TheMask, III 1-3, iulie 1910, p. 35, dar vezi şi TheMask, 1,11 ianuarie 1909, p. 221, şi Al doilea dialog, scris în 1909 şi publicat în TheMask, II, 7-9 ianuarie 1910, pp. 105-126, şi apoi în On the Art of the Theâtre (1911). Totuşi, relaţiile lui Craig cu echipa din Moscova nu au fost uşoare. In afară de lucrările clasice ale lui Ferruccio Marotti şi ale lui Laurence Senelick, care privesc în mod special regia la Hamlet, vezi C. Amiard-Che- vrel, Le Theâtre Artistique de Moscou (1898-1917), Paris, Ed. du CNRS, 1979, pp. 151-161.

El susţinea mai degrabă că teatrul era lipsit de formă şi că nu răspundea sau că nu mai răspundea unor legi. A căuta aceste legi, aceste principii ale Artei Teatrului a fost sarcina căreia i s-a consacrat; nu reforme făcute în grabă sau noutăţi bune pentru a fi repede consumate, ci o muncă de fond, căreia el i se va dărui „cu avântul unui uriaş stupid”**392**.

Problema decorului

Către un nou teatru, cea de a treia carte a lui Craig, care a apărut în 1913**393**, este un volum magnific. Formatul său, *in quarto*, coperta din pânză neagră cu amprente aurite îi dau un aer de obiect sacru. Te face să te gândeşti la alte cărţi fundamentale ale artei teatrului, precum tratatul lui Sebastiáno Seriio, sau *A rehitettura civile* de Ferdinando Galii Bibbiena. Este vorba de un efect căutat de Craig, care era cunoscător şi colecţionar de cărţi vechi. Planul teatrului roman reconstituit de Cesare Cesariano în comentariul sau la Vitruvius (Como, 1521) apare, imprimat în aur, în mijlocul copertei întâi. Prin această imagine care a inspirat „inventarea” teatrului Renaşterii, Craig se gândea, fără îndoială, să simbolizeze o reîntoarcere la sursele spaţiului teatral, la arhitectura teatrului în aer liber. O inscripţie cu litere de aur avertizează cititorul: *Rome was not built în one day***394**. În interior, artistul atrage atenţia constructorilor de decoruri asupra posibilităţii unei folosiri imediate, cu scopuri comerciale şi practice a invenţiilor sale. Cele patruzeci de planşe ce ilustrează cartea (inclusiv frontispiciul), anunţate în subtitlul: *Forty Designs for Stage Scenes with Criticai Notes by the Inventor*, simt în majoritate extrase din montările lui Craig între 1900 şi 1910.

Craig nu admitea ca desenele sale, luate ca decoruri pur şi simplu, să fie utilizate pentru a da un nou aspect vechii cutii de decoruri a secolului al XIX-lea, carcasă uriaşă în care instalaţiile de maşinării fixe impuneau o rutină neschimbată de veacuri şi care era, de acum, separată de invenţia barocă ce o crease şi îi dăduse viaţă.

„O idee nu are valoare decât prin viaţa pe care o creează şi nimic altceva decât vibraţia sa originară nu poate să îi dea din nou viaţă [...];

---

392 E. G. Craig, „Some Evil Tendencies of the Modern Theâtre", TheMask, I, 8, octombrie 1908, pp. 149-154, p. 149 pentru citat.

393 TowardsaNew Theâtre, London and Toronto, J.M. Dent and Sons, 1913.

394 „Roma n-a fost construită într-o singură zi", în lb. engl. în orig. (n. red.).

este o mare diferenţă între o imagine într-o oglindă şi lucrul oglindit. Diferenţa este o problemă de viaţă [...], ceea ce noi nu vrem sunt aceste idei moarte, aceste lucruri copiate"[395]. Craig a protestat mult şi bine spunând că ideile sale nu puteau fi aplicate imediat în producţie sau că „partea scenică" nu era decât unul dintre aspectele artei teatrului şi că celelalte erau acţiunea, mişcarea şi vocea; în anii ce au precedat Primul Război Mondial, problema decorului a reprezentat o prioritate. Entuziasmul pentru ideile lui Craig se generalizase la tinerii regizori şi scenografi: determinându-i să iasă din cutia de iluzii a teatrului*à l' italienne*, Craig i-a făcut să descopere un nou spaţiu. A pune în practică ideile lui însemna, pentru mulţi dintre aceşti tineri artişti, să se consacre în primul rând reformei decorului şi să revoluţioneze *designul* scenic. De altfel, nu doar că era mai uşor şi mai rapid să reformeze partea scenică înainte de jocul actorilor, dar puteau să comunice cu uşurinţă noutăţile, prin desene, fotografii şi machete.

Turneele Baletelor Ruse la Paris în 1909[396] perturbaseră deja nu numai cultura decorului din teatrul european, ci şi locul pe care această cultură trebuia să îl aibă în lumea artei şi în producţia artistică în general.

Comoedia Illustree, noua revistă condusă de Maurice şi Jacques de Brunhoff, consacră Baletelor Ruse mai multe numere, care au fost reunite într-un volum în 1922[397]. Aceiaşi editori au inaugurat tradiţia marilor programe de lux, care au devenit complementul indispensabil al spectacolelor lui Djaghilev, ca şi ilustraţia lor cea mai fidelă.

Publicate, de asemenea, în cele mai mari reviste de artă decorativă (*L'Art Decoratif*, *Artet decoration*, *The Studio*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Kunst und Kunstlei*), desenele lui Leon Bakst, decorurile şi costumele sale erau difuzate peste tot în Europa. Ele vor exercita o influenţă considerabilă asupra artei decorului teatral din

---

[395] „Eu nu mă interesez numai de ceea ce se cheamă partea «scenică» a artei. Aş vrea să vă amintiţi că am afirmat foarte clar că mişcarea şi vocea sunt celelalte două părţi pe care sunt pe cale să le studiez. Mişcarea şi vocea nu pot fi tratate suficient prin intermediul cuvintelor scrise sau prin scheme, în vreme ce scena poate, până la un anumit punct, să fie tratată în acest fel. Şi de aceea secţiunea scenică face obiectul acestei cărţi", ibid., p. 5.

[396] A IV-a Stagiune Rusă; într-o numerotare de Djaghilev, trei Stagiuni Ruse au precedat din 1906 în 1908 primul spectacol al Baletelor.

[397] Colecţie alcătuită din cele mai frumoase numere, op. cit.

secolul trecut şi au fost foarte căutate de colecţionari de la început. După primele expoziţii la Paris (1910 şi 1911) şi la Londra (1912 şi 1913), Bakst expune începând din 1913 în mod regulat în Statele Unite, unde Baletele Ruse ajung pentru prima dată în 1916.

La prima mare expoziţie internaţională, consacrată în întregime noilor tendinţe ale desenului teatral, care are loc în 1914 la Kunstgewerbemuseum din Zürich[398], doar Bakst şi Craig figurau alături de decoratori şi de arhitecţi din zona germană, zonă care îl cuprindea, de asemenea, pe Appia cu proiectele sale de punere în scenă a operelor lui Wagner. Se ştie că această expoziţie a prilejuit întâlnirea dintre Craig şi Appia.

Idealului lui Craig, care apărea ca o artă posibilă, mereu în aşteptarea unei revoluţii, i se va substitui curând o atitudine mai pragmatică, legată de evoluţia materială a practicii teatrale, deschise către o reînnoire treptată. *Arta Teatrului*, căreia Craig voia să-i redea locul printre Artele Frumoase, devenea, sub presiunea exigenţelor producţiei şi a perfecţionării aspectelor artistice şi tehnice, *artele teatrului*. În Europa, Reinhardt a fost campionul acestei viziuni progresiv reformiste a artei teatrale, uşor de exportat, bazată pe ideea stilizării şi capabilă să treacă de la un stil la altul, păstrând în acelaşi timp o viziune organică asupra regiei. Prezentările monografice despre Reinhardt, inspirate în mod clar de el însuşi sau provenite din anturajul său artistic, debutează intempestiv în 1910, cu o lucrare de Siegfried Jacobsohn: *Max* Reinhardtculegere de piese apărute mai întâi separat, care prezintă activitatea regizorului din 1902 până în 1910. În 1911, urmând exemplul lui Otto Brahms cu *Freie Buhne*, Reinhardt fondează revista teatrului său, *Blâtter des Deutschen Theaters*, al cărei prim număr apare în august. Craig, care nu prea îl menaja cu criticile şi care avea cartea lui Jacobsohn, notează cu creionul, la începutul lucrării, un comentariu în stilul său: „Se vorbeşte în canea asta de 30 de piese, şi niciuna scrisă sau inventată de Reinhardt. Sunt expuse 21 de desene de scene, şi niciunul inventat sau desenat de Reinhardt. Sunt numiţi 40 de actori, şi numele lui Reinhardt nu este printre ei".

Contribuţia americană

Primele lucrări în limba engleză care şi-au propus să ofere o

---

' Theaterkunst Ausstellung. Katalog, Kunstgewerbemuseum, Ziirich, 1914.

viziune generală asupra a ceea ce se chema „the progressif théâtre", au fost estimate, în particular, de Craig, ca fiind fără formă şi incorecte: mai mult „promenade" decât texte critice savant structurate. Erau cărţile lui Huntly Carter, *The New Spirit în Drama and Art*, şi a lui Hiram Kelly Moderwell, *The Théâtre of Today2*. Este drept că aceşti autori se desprindeau, într-adevăr, cu greu de o viziune a teatrului ca subordonat al

Permanenţe producţiei literare. Forţele literare şi forţele artistice erau prezentate ca două componente separate, dar destinate să colaboreze în sânul unui teatru care se voia o instituţie-sinteză a tuturor artelor (teatrul artelor), şi nu o instituţie a unei singure arte – literatura – aşa cum se întâmpla cu zece ani în urmă.

În public, Craig apăra lucrarea lui Carter, mai ales că acesta era un jurnalist independent, care îşi asumase, pe cheltuiala lui, greaua sarcină a unei campanii pentru a culege informaţii de prima mână pe lângă diferite teatre. În materie de informaţie de teatru – sublinia Craig – eram mereu în întârziere cu cel puţin un an şi jumătate, dacă nu mai mult. În plus, informaţia curentă vorbea întotdeauna de ceea ce există, fără să se proiecteze niciodată în viitor, corespondenţii străini de la diferite jurnale europene nefiind competenţi la acest nivel[399]. Aşa limitată cum era, cartea lui Carter a fost, într-adevăr, o carte deschizătoare de drumuri, care a avut ca efect să-i facă pe tinerii artişti americani – printre care Edmond Jones şi Samuel Hume – să descopere perspectivele a ceea ce autorul numea noul teatru sintetic, incitându-i să călătorească în Europa.

Prima carte de Sheldon Cheney, *The New Movement in the Théâtre*, publicată în 1914, era o culegere de articole în parte deja apărute în reviste ca *The Théâtre of the Forum*. Ea conţinea, fără îndoială, o analiză mai rafinată a noilor tendinţe şi un punct de vedere teoretic mai clar. Alături de două tendinţe extreme, una făcând apel la vizual şi la simţuri (marioneta lui Craig, mimo-drama lui Reinhardt, *dance-drama* Baletelor Ruse) şi cealaltă, la inteligenţă şi la emoţie (drama psihologică), o a treia tendinţă – după Cheney – era deosebit

---

[399] E.G. Craig, „In Defence of the Mask and Mr. Huntly Carter", scrisoare publicată în 1914 în Manchester Playgoer, ca răspuns la un atac al lui John Palmer, apărut în Saturday Review, citat de Huntly Carter, The New Theâtre and Cinema of Soviet Russia, Londra, Chapman and Dodd Ltd, 1924, p. XIII.

de semnificativă, căci se dovedea capabilă să concilieze cele două extreme. Era reţeatralizarea teatrului: „o tentativă de a conduce toate artele teatrului către o relaţie mai bună cu limitele scenei şi de a inventa o tehnică teatrală (*stage-craft*) pentru a pune perfect în scenă atât operele din genul estetic, cât şi pe cele din genul psihologic”[400].

Adevărul era că principiile scenice puse la punct de Craig trebuia să fie aplicabile la orice producţie teatrală şi că de acum înainte o mişcare internaţională îndemna la adoptarea lor. Această interpretare a lui Craig, centrată mai mult pe *stage-craft* – care caracteriza practica lui Reinhardt – a stat la baza mişcării multor teatre tinere americane. Venirea trupei Reinhardt-Biihnen în Statele Unite în 1912, cu punerea în scenă a pantomimei *Swnurun* de Friederich Freksa la New York, a avut o mare influenţă asupra producţiilor tânărului teatru independent în Statele Unite. Tot la New York, în 1914, Huntly Carter publica prima monografie în engleză despre Reinhardt, *The Théâtre of Max Reinhardt*[401], unde teoretiza existenţa a şapte tipologii scenice – greacă, orientală, italiană, franceză (Molière), engleză veche (miracole, moralităţi şi cea elizabetană), germanică (clasică şi modernă), europeană modernă – şi punea în raport diferitele scene cu varietăţile dramatice corespondente.

În timpul Primului Război Mondial, activitatea tinerelor teatre americane şi a tinerilor săi critici a asigurat o importantă verigă pentru continuarea dezbaterii teatrale, graţie unei reţele din ce în ce mai articulate a teatrelor independente: teatre de artă, mici teatre (*little theatres*), laboratoare de teatru pe lângă universităţi şi *Art Societies*. Toate aceste iniţiative formau în Statele Unite panorama unui *progressif théâtre*, în opoziţie cu puternicul monopol al producătorilor newyorkezi ca Shubert, Klaw sau Erlanger. Revista care a fost expresia şi organul mişcării *progressif théâtre*, *Théâtre Arts Magazine*, a fost fondată de Sheldon Cheney în 19161. Această publicaţie ilustrată a Artelor Teatrului era destinată unei cariere strălucite şi unei mari difuzări internaţionale. Primul număr avea ca subtitlu: *An illustraded*

---

[400] Sheldon Cheney, The New Movement in the Theâtre, New York, Mitchell Kennerley, 1914, p. 16.

[401] New York, Mitchell Kennerley, 1914. In 1924 ieşea de sub tipar o nouă monografie în lb. engleză despre Reinhardt, de Oliver M. Sayler, bogat ilustrată: Max Reinhardt andHis Theâtre, Mitchell Kennerley, New York, Brentano's, 1924.

quarterly published in November, Fehruary, May and August by Sheldon Cheney under the auspices of the Théâtre Commitee of the Society of Arts and Crafts, Detroit, Michigan. Revista viza, evident, producţia americană şi discursul său fundamental era acela de „a oferi o mărturie permanentă despre arta dramatică americană în perioada sa de formare". Cum era anunţat din primul număr, *Théâtre Arts Magazine* „se adresa tuturor artiştilor – mai ales celor din micile teatre şi din teatrele de artă – care se apropiau de teatru în spiritul mişcării Arts and Crafts". În loc să vorbească despre o nouă artă a teatrului, *new art of the théâtre* – definiţie care era aplicată unui teatru pur vizual şi imaginativ –, revista lui Cheney insista pe noţiunea de *new stage craft*, meserie graţie căreia artistul-regizor era în măsură să dea o unitate oricărei producţii. Găsim încă o dată noţiunea de stilizare la baza filosofiei scenice a revistei: „Stilizarea în teatru corespunde stilului unei opere literare sau interpretării în muzică. Este amprenta personalităţii artistului-regizor în punerea în scenă şi felul său de a crea piesa spre a fi specială şi diferită de cea a unui alt regizor [...]. Aceasta sugerează mai precis o unitate [...]. Este măsura viziunii artistice graţie căreia regizorul a sesizat semnificaţia intrinsecă a piesei şi a tradus-o în acţiunea teatrală, ecleraj şi decor."**402** Noţiunea de *stilizare* contribuie astfel la valorizarea fotografiei ca instrument de cunoaştere a teatrului de artă şi a dezvoltării sale**403**. Ilustraţiile (desene, machete, fotografiile scenelor), destul de numeroase şi de bună calitate, intenţionau să prezinte de la un număr la altul lucrările scenografilor europeni care lucrau în Statele Unite, ca Joseph Urban, şi ale celor mai buni tineri scenografi americani, ca Robert Edmond Jones, Herman Ross, Norman-Bel Geddes etc. Fotografiile din arhiva de la *Théâtre Arts Magazine* au fost în anii ce au urmat principala sursă de documentare a multor publicaţii**404**. Dar această revistă nu a avut numai o funcţie fundamentală pentru tânărul teatru american. Ea

---

402 S. Cheney, „The Most Important Thing in the Theâtre", Theâtre Arts Magazine, I, 4, august 1917, pp. 167-171.

403 revista devine organul asociaţiei Independent Theâtre Association of America, fondate la Chicago în 1917.

' Vezi, de exemplu, Stage Decoration de Sheldon Cheney, Londra, Chap- man and Hali, 1928, şi Twentieth-Century Stage Decoration, de W.R. Fuerst şi S. Hume, prefaţă de A. Appia, 2 v., New York, Knopf, 1928.

reflecta o viziune a teatrului european suficient de detaşată pentru a oferi cititorului un soi de privelişte generală sau, mai bine zis, un soi de sinteză puţin artificială, dar foarte utilă, a teatrului de artă pe vechiul continent. În jurul publicaţiei erau polarizate toată producţia artistică şi toată critica teatrului progresist american. Aici se publicau, bineînţeles, articolele lui Cheney, care era *general editor*, dar şi contribuţiile altor critici ca Huntly Carter, Kenneth Macgowan, Hiram Kelly Moderwill, Oliver M. Sayler, ce reprezentau „avanpremiere" la lucrările monografice, în cea mai mare parte consacrate teatrului de artă în Europa şi în Rusia[405].

Punctul de vedere al lui Copeau

Cartea pe care Sheldon Cheney o publicase în 1914, *The New Movement in the Théâtre*, a fost prima care a ajuns în mâinile lui Copeau. Era un cadou de la Gordon Craig[406]. Citind-o în vara lui 1916, Copeau a copiat şi comentat mai multe observaţii ale lui Cheney într-un mic caiet care avea un titlu semnificativ: *Arta Teatrului*[407]. Concepţia despre reţeatralizarea teatrului avea, fără îndoială, câteva elemente în comun cu aceste căutări ale lui Copeau şi era de acord cu interpretarea pe care Cheney o dădea teatrului lui Craig, ca fiind centrat pe ideea de acţiune ca mişcare. Se ştie că războiul, întrerupând activitatea la Vieux-Colombier, l-a făcut pe Copeau să devină conştient de munca sa şi de identitatea teatrului pe care-l practică, faţă de alte experimente de reînnoire a artei teatrale. În septembrie-octombrie 1915 îi vizitează pe Craig, Daleroze şi Appia. Acest fenomen de maturizare, început în 1915, s-a închegat cu ocazia Conferinţelor care au avut loc la Little Théâtre din New York în martie 1917, când Copeau s-a prezentat pentru prima dată în faţa unui public american[408].

---

[405] In cea de a doua versiune a cărţii lui Sheldon Cheney, The Art Theâtre, New York, Alfred A. Knopf, 1925, găsim la pp. 267-276 o bibliografie a acestor lucrări.

[406] Exemplarul din biblioteca de la Pernand conţine un bilet dactilografiat cu dedicaţia: With the compliments of Gordon Craig.

[407] Publicat parţial în Registres III, ed. cit., pp. 355-358.

[408] Cele şase conferinţe organizate de Rita Lydig, au fost în parte publicate în Copeau, Registres IV, Les Registres du Vieux-Colombier, II, America, editate de M.-H. Daste, Maistre Saint-Denis şi N. Paul, Paris, Gallimard, 1984:

„Arta dramatică şi industria teatrală", 12 martie, Registres IV, pp. 499-504;

Putem spune că între 1915 şi 1917 Copeau pune bazele teoriei sale despre teatru şi că producţia critică contemporană a jucat un rol în raport cu acestea. El ia în mod clar atitudine, într-un fel care poate părea astăzi pe jumătate inconştient şi pe jumătate deliberat, faţă de două probleme fundamentale care preocupau, pe urmele lui Craig, lumea teatrului de artă şi care erau la ordinea zilei în lumea criticilor.

Prima era perspectiva internaţională a mişcării teatrale. Pentru Copeau, lipsa de rădăcini a lui Craig a pus în valoare, prin contrast, rădăcinile care hrăneau micul său teatru de la Vieux-Colombier. „G.C. nu este legat de nicio ţară, de niciun public. Acţiunea sa nu are un suflet. Ea nu e voită în mod direct, nici susţinută eficace de cineva. Prietenii săi sunt răspândiţi în cele patru colţuri ale lumii. Convingerea mea este că există infinit mai mult suflet şi o sămânţă infinit mai fecundă în micul meu teatru, care e viu, trăieşte, cu toată sărăcia şi toate imperfecţiunile sale, decât în toate visările acestui megaloman. Asta nu contestă, de altfel, nimic din importanţa sa ca inventator, ca iniţiator". **409**Şi, plecând de la un mic teatru cu mijloace modeste, Copeau a încercat să-i întâlnească pe cei care lucrau în lumea întreagă la reînnoirea teatrului. Craig i-a scris imediat după întâlnirea lor de la Florenţa: „Toţi cei care lucrează pe calea cea adevărată trebuie să se întâlnească". Graţie cărţii lui Sheldon Cheny, a putut cunoaşte activitatea multor teatre americane mici şi, mai ales, a teatrelor universitare cu care a luat contact de îndată ce a sosit în Statele Unite. O altă carte, cea a englezului Alexander Bakshy, *The Path of the Modern Russian Stage and Other Essaysr*, l-a făcut să descopere munca lui Meyerhold la Sankt-Petersburg. „Este emoţionant pentru mine şi în acelaşi timp stupefiant – scrie el în caietul în care îşi adună notele de lectură – ca răsfoind paginile acestei cărţi să regăsesc astăzi, 10

„Teatrul Vieux-Colombier", 15 martie, note manuscrise 8ff, BnF, Arts du Spectacle, Fond Copeau;

„Şcoala de la Vieux-Colombier", 19 martie, Les Registres IV, pp. 507-513;

„Noii autorii dramatici", 22 martie, note manuscrise 18ff, Fond Copeau;

„Reînnoirea artei scenice", 29 martie, Registres IV, pp. 514-518;

„Problema Teatrului modern", 29 martie, Registres IV, pp. 519-524.

[409] J. Copeau, Registres III, ed. cit., p. 278.

decembrie 1916, la diferiţi artişti de teatru toate ideile pe care le analizez în mintea mea, mai ales în ultimii doi ani, fără să fi luat niciodată contact cu aceşti oameni, şi fără să cunosc nimic din munca lor şi fără să fi auzit vorbindu-se despre ce fac ei."**410** în mod special, el a fost impresionat să găsească la Meyerhold ceea ce era, de asemenea „preocuparea sa principală şi cea mai insistentă: importanţa eminentă a actorului şi a jocului actorului". Trebuie chiar să adăugăm că eseul final al volumului lui Bakshy, *Living Space and the Théâtre***411**, care nu îi privea numai pe regizorii ruşi, prezenta un punct de vedere teoretic destul de original şi foarte apropiat de cel al lui Copeau. Bakshy dezvolta aici ideea unui teatru de prezentare (*pre*sentation *théâtre*), care era, de asemenea, un teatru bazat pe prezenţa actorilor şi a spectatorilor, reuniţi într-un spaţiu comun, opunându-l unui teatru de reprezentare (*reprezentaţional théâtre*), bazat pe separarea între actori şi public. Bakshy reia aceste consideraţii mai pe larg într-un eseu elaborat între 1919 şi 1922, *The Aesthetic of the Théâtre*, publicat în cartea sa *The Théâtre Unbound*, pe care i-o dăruieşte lui Copeau cu ocazia vizitei la Paris din 1923**412**.

diversificat şi, în parte, s-au specializat în funcţie de locuri şi de directori – de altfel, poate nu suficient: este o problemă ce se pune astăzi în toată descentralizarea. Dar rămâne ideea comună că teatrului public îi revine astăzi misiunea teatrului de artă şi că grija pentru repertoriu este vitală. Astfel, Jacques Lassalle, cât timp a fost director la Teatrul Naţional din Strasbourg, afirma cât se poate de limpede: „Una dintre marile răspunderi ale unui teatru naţional, prin simplul fapt că este subvenţionat şi că astfel scapă – pentru câtă vreme încă? – de urgenţa pieţei, a unei economii de profit, este repertoriul."**413** Şi Antoine Vitez, când a fost numit director al Comediei Franceze,

---

410 J. Copeau, Registres III, ed. cit., p. 360.

411 Alexander Bakshy, The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays, Londra, Cecil Palmer and Hayward, 1916. Cartea a fost reeditată la Boston în 1918. Nu cunoaştem destul de bine activitatea acestui englez de origine rusă, care, după ce a emigrat în Statele Unite în 1926, a publicat mai ales traduceri din limba rusă.

412 Alexander Bakshy, The Theâtre Unbound. A Plea on behalf of the III used: the Actor, the Stage and the Spectator; also an Appeal to the Dramatist that he may assist to their Freedom and thus obtain his own Salvation, Londra,

413 Journal du Theâtre National de Strasbourg (TNS), nr. 13, octombrie 1986.

regăsind în Casa lui Molière principiile pe care Copeau fondase teatrul său Vieux-Colombier, a putut să declare: „Comedia Franceză are drept temei triplul principiu al Trupei, al Alternanţei şi al Repertoriului: la noi există un mare teatru de artă. El ne obligă şi ne face exigenţi."**414**

Catherine Naugrette *Căutări spaţiale*

„Un loc. Totul începe cu un loc".

Jean-Marie Serreau

Se ştie, istoria locului teatral în secolul al XX-lea se confundă cu saga revoltelor sale. La origina acestei istorii vii intervin teatrul de artă, în contextul său artistic, şi interogaţiile sale estetice. Ceea ce Denis Bablet numea în 1961, la Colocviul de la Royaumont, „punerea sub semnul întrebării a locului teatral în secolul al XX-lea" se naşte din voinţa de a inventa pentru noile dramaturgii un nou loc, de a produce un alt model arhitectural şi spaţial, care să înlocuiască sala *à l'italienne* şi să devină instrumentul ideal al teatrului viitorului. Astfel, în broşura Teatrului Liber din mai 1890, Antoine consacră un capitol întreg necesităţii de a construi o nouă sală: „sala *model*", concepută ca invers al teatrelor existente. Copeau proclamă în scrierea sa, *Appels*: „De asta avem nevoie: de un edificiu nou"**415**. „Da", exclamă Appia, *„este catedrala viitorului*, pe care toate dorinţelor noastre o cheamă! [...] Vrem un loc în care comunitatea noastră pe cale să se nască să poată să se afirme clar în spaţiu"**416**.

Locul de dinaintea zidurilor

Din punct de vedere istoric, exigenţa locului răspunde unei aspiraţii comune tuturor partizanilor teatrului de artă. Ea face parte din acest „fond comun de idei" descris de Copeau, care există „între oameni care se ignoră şi care nu au putut să se influenţeze", dar care aparţine, în acelaşi timp, „în ciuda multor contradicţii, mai degrabă aparente decât reale, unei adevărate mişcări teatrale în toată Europa"**417**. Este cu atât mai imperioasă, cu cât se situează la

---

414 Le theâtre des idees (Teatrul de idei), antologie de Daniele Sallenave şi George Banu, Gallimard, 1991. Textul lui Vitez datează din 1988.

' Jacques Copeau, Appels, Gallimard, Paris, 1974, p. 221.

416 Adolphe Appia, „L'CEuvre d'art vivant" („Opera de artă vie"), CEuvres completes, III, Ediţie elaborată şi comentată de Marie-Luise Bablet-Hahn, L'Age d'Homme, Societe Suisse du theâtre, 1988, pp. 400-401.

417 Jacques Copeau, „Practica teatrului", în Les Registres du Vieux-Colombier, I,

înălţimea unui ideal şi se raportează într-un prim moment la ceea ce Pierre Francastel califică drept „loc imaginar", această elaborare conceptuală a locului, care precede locul real şi este întotdeauna „legată de cucerirea unui nou univers mental, înainte de a se identifica cu un nou cadru arhitectural"[418]. În mare, este ceea ce Craig numeşte „un vis pus negru pe alb". Sau, cum subliniază Marcel Freydefont, „dacă teoria este frumoasă, practica pare mai problematică"[419].

Între această figură ideală şi teatrul construit se întinde distanţa dintre vis (sau dorinţă) şi realizarea sa. Între schiţă şi scenă, inevitabila distanţă care desparte ficţiunea de realitate.

După ce a cerut un nou edificiu, Copeau s-a văzut nevoit să închirieze, pentru deschiderea teatrului Vieux-Colombier în 1913, o mică sală de cartier, veche, inadecvată şi mizerabilă din toate punctele de vedere, pentru a crea teatrul la care visa. Desigur, între 1913 şi 1924, el inventează la Vieux-Colombier o scenă radical diferită, un alt tip de raport între actor şi spectator. Dar acest loc rămâne tot o „cutie" şi „noul edificiu" e pentru viitor. După Copeau însuşi, aceasta este marea diferenţă faţă de Craig sau chiar faţă de Appia, care aleg să rămână pe locul prospectiv şi să refuze compromisul. Cât despre Copeau, el încearcă zi de zi să transforme, să modeleze locul aşa cum l-a găsit, adaptându-l practicii sale. Mai mult, ajunge să revendice inadecvarea locului, făcând astfel încât, până la urmă, sărăcia să pară acelaşi lucru cu simplitatea: „Am putea găsi bizară această declaraţie de principii", declară el despre celebra sa cerinţă, o scenă din scânduri goale („Lăsaţi-ne o scenă din scânduri goale!" – *treteau* sau „scenă pe căprioriˮ). „Dacă am putea juca numai pe mica scenă a Teatrului de la Vieux-Colombier, am fi obligaţi să renunţăm la avantajele unor decoruri ample… Putem răspunde cu panaş că ne bucurăm că trebuie

---

Gallimard, Paris, 1979, p. 361.

[418] Pierre Francastel, „Este oare teatrul o artă vizuală?" în Le lieu theâtral dans la societe moderne (Locul teatral în societatea modernă), studii reunite şi prezentate de Denis Bablet şi Jean Jacquot, cu colaborarea cu Marcel Oddon, comunicările susţinute la Colocviul de la Royaumont, iunie 1961. CNRS, Paris, pp. 78-79.

[419] Marcel Freydefont, „Nu toate lucrurile se leagă întotdeauna. Eseu despre relaţia dintre arhitectură şi dramaturgie în secolul al XX-lea", în Le lieu, la scene, la salle, la viile (Locul, scena, sala, oraşul), Etudes Theâtrales 11-12, 1997, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 29.

să ne acomodăm cu o astfel de penurie."**420** La oferta care i se face, „să dea o mai mare amploare afacerii sale", adică, spune Copeau, „să aibă imediat afişe publicitare, contracte cu ziarele şi un teatru mai mare, „o *clădire mai mare*", el răspunde că „dimpotrivă, trebuie să ne facem toate experimentele acolo unde ne aflăm. Trebuie să rămânem în cutiuţa noastră până ce afluenţa publicului o va face fărâme". **421**Astfel, pe măsură ce înaintăm în secol, ideile pionierilor teatrului de artă despre locul teatral se dezvoltă considerabil. Reinventarea locului ca teatru de artă poate să fie şi fără îndoială a fost, din punct de vedere istoric, o problemă de arhitectură, în special în Germania, unde, la începutul veacului, existau anumite clădiri cu care s-a identificat teatrul de artă, clădiri care par să realizeze mai bine decât altele identificarea dintre locul imaginar şi clădire, dintre spirit şi formă: Festspielhaus-ul lui Wagner, teatrul de la Hellerau, Grosses Schauspielhaus conceput de Hans Poetzig în 1919, unde Max Reinhardt a făcut unele dintre montările sale celebre, Künstler-Theater din München. Dar cea mai mare parte dintre aceste teatre au o existenţă efemeră, cum e cazul sălii de la Hellerau, inaugurate în octombrie 1911, închise în august 1914. Secolul XX ne arată că numai forma nu e suficientă. La limită, ea nu există. Sau este o cochilie goală. Chiar dacă locul tinde să reproducă exact planurile unui alt teatru, deja existent, clădit după un model ideal, în cazul acesta cel al lui Wagner, este posibil să nu corespundă prin nimic unui teatru de artă. Exemplul celebru cu Prinzregententheater, inaugurat la München pe 20 august 1901 şi dedicat artei germane, cum indică inscripţia de pe frontispiciu, rămâne cel al unui loc conform din punct de vedere estetic principiilor de la Bayreuth, dar antiwagnerian în spirit. Arhitectul său, Littmann, a vrut să realizeze o replică amplificată, ameliorată şi îmbogăţită a edificiului lui Wagner, Festspielhaus de la Bayreuth. Acestea fiind zise, a construit un edificiu greoi, luxos, ambiţios, care declanşează la începutul secolului numeroase reacţii polemice, printre care cea a lui Appia, care ripostează în acelaşi timp în numele Maestrului şi al teatrului ideal. „Perfecţiunea tehnică", scrie el, „dă întotdeauna o senzaţie de satisfacţie şi de armonie, chiar pentru

---

' Jacques Copeau, „O încercare de renovare dramatică. Teatrul Vieux-Colombier", N.R.F., nr. 10,1913, p. 352.

421 Jacques Copeau, Lei Registres du Vieux-Colombier, I, ed.cit., p. 354.

neiniţiaţi, dar numai alianţa dintre artă şi tehnică îi permite profanului să ajungă la calmul interior perfect, ceea ce ne oferă sala de la Bayreuth când cortina e trasă."[422] În „edificiul minunat" ridicat la Bayreuth, Wagner a ştiut „să spiritualizeze spaţiul". Nimic din toate acestea la München: primul lucru pe care îl remarcăm, când intrăm în sala de acolo, este tonul clar, strălucitor, care domneşte peste tot. Pereţii laterali formează un rând de nişe decorate pitoresc şi împodobite cu statui de un alb orbitor". 1 Ce se întâmplă când se trage cortina? „Lumina scenei se răspândeşte pe pereţii sălii vopsite în alb, astfel încât, pe tot parcursul reprezentaţiei, statuile albe în nişele lor ne atrag atenţia. Ca şi rama aurie a scenei."[423] Şi Appia adaugă în încheierea articolului său (suprimată cu ocazia publicării): „Dacă Dumnezeu ar fi aşezat oraşul München într-o zonă vulcanică! Am fi putut spera să vedem curând acest

A.

monstru acoperit de cenuşă!"[424] În contradicţie cu ceea ce Appia a putut gândi la un moment dat,[425] forma tehnică nu poate impune singură opera de artă integrală.

Modelul absent

Max Reinhardt scrie: „Nu există o formă de teatru care ar fi singura formă realmente artistică. Puneţi să joace nişte actori buni într-un grajd sau într-un teatru, mâine într-un han sau în interiorul unei biserici, sau pe dracu', chiar pe o scenă expresionistă, dacă locul corespunde piesei, rezultatul va fi minunat."[426] într-adevăr, teatrul de artă a fost găzduit încă de la începuturile sale în tot soiul de locuri, de la cele mai vechi la cele mai recente, de la cele mai umile la cele mai somptuoase (mai rar), de la clădirile consacrate la clădirile cele mai

---

[422] Adolphe Appia, „Sala de la Prinzregententheater. Consideraţii tehnice de A. Appia (Munchen)", în CEuvres completes, II, ed. cit., p. 318.

[423] Ibid.,?. 320.

[424] Ibid., p. 321.

* In „Muzica şi punerea în scenă", Appia declară într-adevăr: „Nu. Nu prin idee putem convinge. In prezent, opera de artă integrală trebuie să-şi facă un drum prin mijloace tehnice, căci forma tehnică poate să ofere singură în mijlocul instituţiilor noastre corupte refugiul pe care ideea a încercat să-1 erijeze la Bayreuth", Oeuvres completes, II, ed. cit., pp. 165-166.

[426] Max Reinhardt, citat de Denis Bablet, „Punerea în discuţie a locului teatral", în Le lieu theâtral dans la societe moderne, ed. cit., p. 22.

neaşteptate. Ideea că trebuia să existe un model nou de loc corespunzând teatrului în mers s-a stins treptat. Sub presiunea realităţii, această mentalitate şi-a pierdut forţa, depăşită şi condamnată de bogăţia de forme şi de transdisciplinaritatea tentativelor de a schimba locul. Astfel, locurile teatrului de artă au urmat şi chiar au anticipat istoria modernă a locului teatral, progresele şi revenirile sale, complexitatea crescândă, caracterul său eterogen actual[427]. Foarte devreme, teatrul de artă a trecut de la locuri moştenite la locuri inventate, de la teatre transformabile la teatre cu spaţii goale, de la locuri recuperate la locuri consacrate. Căutarea unui nou spaţiu s-a modificat de fiecare dată după împrejurările şi necesităţile vieţii teatrale: lipsa banilor, specifică multă vreme teatrului anticomercial, variaţiile corespunzând diferitelor ţări, alegerile şi predilecţiile fiecărei personalităţi artistice, de exemplu predilecţia declarată a lui Giorgio Strehler pentru un model istoric mult timp considerat depăşit, chiar caduc, şi anume sala *à l'italienne*. Bernard Dort o reaminteşte în prefaţa volumului *Un Teatru pentru viaţă*: „Nu cred că el (Strehler) a lucrat vreodată într-un loc care să nu fie un teatru *à l'italienne* sau în care nu se regăsesc structurile acestuia". În sensul invers celui al teatrului de artă, care, de la Appia sau Craig, proclamă uniunea scenei şi a sălii prin renunţarea la cadrul scenei, Strehler „supralicitează cadrul": „orice spectacol strehlerian începe prin a afirma teatrul. Scena nu e lumea: este separată de lume şi unită cu ea printr-un cadru, o deschidere pe care Strehler o subliniază cu plăcere."[428] Cum remarcă Peter Brook, într-un text intitulat Don't

---

[427] Cum explică Marcel Freydefont (op. cit., pp. 13-14) „o abordare cronologică a concepţiilor şi a realizărilor din secolul XX pune în evidenţă o succesiune de curente în Europa: mai întâi, o critică a teatrului â l'italienne (începută în anii 1875-1920, ea culminează în anii 1950-1960 pentru a recomanda în mod radical abolirea acestei forme istorice), dezvoltarea unei concepţii funcţionaliste (1920-1970, de la teatru total la teatru transformabil) [...], căutarea unui spaţiu gol (termen recurent de-a lungul secolului care a prilejuit interpretări contradictorii), apoi o banalizarea locului teatral asociată cu ieşirea din clădirea teatrală, la recuperări de locuri abandonate sau deturnări de locuri în activitate (1970-1980), şi, în fine, o reîntoarcere la edificiul teatral şi la reabilitarea teatrelor zise â l'italienne (1980-1995), cu o reîntoarcere la scena frontală".

[428] Bernard Dort, Prefaţă la Giorgio Strehler, Un Teatru pentru viaţă. Reflecţii, convorbiri şi note de lucru, text întocmit de Sarah Kessler, Fayard, Paris, 1980, pp. XIX-XV.

be bomboozled by theories (*Nu vă lăsaţi păcăliţi de teorii* – 1959): „Mă feresc de generalizări despre natura teatrului. Când mi se spune că, de exemplu, cadrul scenei este un obstacol în calea unui veritabil contact între actori şi spectatori, când mi se explică în detaliu şi de o manieră teoretică impecabilă, ca un fapt absolut, că acest cadru separă scena de sală, refuz pur şi simplu să cred. Am văzut actori, în cadre de scenă aurite în stil rococo, într-un raport direct, intim cu fiecare spectator, de la fotoliile de orchestră până la galerie. În schimb, am văzut actori pe scene centrale, care rămâneau la distanţă şi separaţi."**429** Altfel spus, după cum afirma Patrice Chereau în 1970, „exigenţa vine întotdeauna înaintea zidurilor". „Când nevoia se face simţită, vom găsi întotdeauna soluţii şi dispozitive tehnice. [...] Dispozitivele trebuie să vină în funcţie de nevoi. Invers, mi se pre tipic pentru o perspectivă de tip tehnocratic."**430**

Antoine Vitez tratează într-un text astăzi celebru (*Adăpostul sau edificiul*) diferitele figuri ale locului teatral. „Aş spune", declară el, „că teatrul poate fi cazat într-o cazarmă (la Albi, de exemplu, unde un cufăr cochet se înalţă în mijlocul unei pieţe) sau să-şi instaleze bivuacul, pe neprevăzute, într-un grajd sau într-o cartuşerie... Fără să uităm locurile funcţionale adecvate, câteodată unelte tehnice, vecine cu lumea uzinei (Chaillot, Gennevilliers...)". Iată ce remarcă Vitez: „Nu am nicio predilecţie specială pentru vreuna dintre aceste forme. Totul depinde, de fiecare dată, de ce vrem să facem aici". De fapt, parcursul său de regizor şi de director de teatru l-a condus să se instaleze succesiv într-un teatru amenajat la Ivry, într-un loc funcţional la Chaillot, în cutia preţioasă a unui *teatru à l'italienne*, Sala Richelieu a Comediei Franceze. În legătură cu teatrul amenajat pentru Quartiers d'Ivry într-un fost depozit de sare de pe strada Simon Dereure la Ivry, Vitez declară: „Exista un loc disponibil. Am încercat să-l folosim. Nu este o alegere ideală pentru un teatru ideal. Aceasta se va ordona în jurul cuiva, eu în cazul de faţă, instalat într-o clădire care exista

---

1 Citat de Jean Chollet, „O arhitectură destinată privirii: Sala Richelieu", în Comedia Franceză. Trei teatre în oraş, Norma, Paris, 1997, pp. 105-106.

429 Patrice Chereau, „Spaţiul instituţionalizat". L'Architectured'aujourd'hui L es Lieux du Spectacle, nr. 152, oct.-nov. 1970, p. 4.

înaintea lui”[431]. Proiectul teatral şi personalitatea artistică a celui ce ocupă teatrul primează şi reprezintă factori esenţiali în problematica locului, apariţia unui teatru de artă trecând mai puţin prin clădirea decât prin dreptul de proprietate asupra clădirii al acestui «cineva»: acest «eu în cazul de faţă», despre care vorbeşte Vitez. În fine, la acest «eu», cel al regizorului sau al directorului, trebuie adăugat pluralul „noi” şi „voi”, care ocupă împreună teatrul şi fac din el un loc de viaţă înscris în cotidianul unei practici artistice comune. Cum spune, de altfel, Karolos Koun în 1943, „teatrul de artă suntem noi şi voi împreună”[432]. Dacă ambiţia teatrului de artă este, pentru a-l cita pe Stanislavski, a-i „reda artei sufletul”[433], e vorba, de asemenea, despre a reda sufletul unui loc, locuindu-l, aducându-l în prezent.

Răspunzându-i lui Craig, care visează în 1915 la construirea unei „scene imense” în America, ce nu va vedea niciodată lumina zilei, Copeau afirmă: „Convingerea mea este că avem infinit mai mult suflet şi un germene mult mai fecund în micul meu teatru, care există cu adevărat”[434]. Faţă de Appia, care „ar fi vrut să dărâme toată clădirea teatrului modern” pentru a ridica „o mare sală, unde s-ar înălţa, la locul dorit şi după arhitectura cuvenită, un podium”, e neliniştit şi se întreabă: „Îl opresc imediat pe Appia cu argumentele sale, zicându-i: «Ceea ce mă miră şi mă nelinişteşte este că dumneata şi Craig construiţi teatrul viitorului fără să ştiţi cine îl va locui. Ce fel de artişti veţi urca pe scena voastră, pe cine veţi găzdui în acest teatru, pe care îl vreţi demn să îi primească?» „[435]

Etica locului

Dacă reluăm distincţia stabilită de Vitez – „În cele din urmă, nu există decât două tipuri de teatru: adăpostul şi edificiul [...]. Edificiul înseamnă «Eu sunt teatrul», în vreme ce adăpostul sugerează caracterul trecător al codurilor de reprezentaţie”[436] – teatrul de artă

' Antoine Vitez, „Adăpostul sau edificiul", în L'Architecture d'aujourd'hui. Les Lieux du Spectacle, nr. 199, oct. 1978, p. 24.

[432] Citat de Jean-Franşois Dusigne, De la Teatrul de Artd la Arta Teatrului. Antologie de texte fondatoare, Editions Theâtrales, Paris, 1997, p. 73.

[433] C. Stanislavski, Ma vie dans l'art, traducere, prefaţă şi note de Denise Yoccoz, L'Age d'Homme, Lausanne, 1980, p, 487.

' J. Copeau, Les Registres du Vieux-Colombier, I, ed. cit., p. 278.

[435] Ibid., p. 353.

[436] A. Vitez, op. cit., pp. 24-25.

se situează de partea edificiului. Chiar atunci când este instalat într-un loc improvizat. „Influenţa şi răsunetul unei opere inovatoare", declară Copeau, „sunt strict legate de durata sa. Înainte de toate, este important ca ea să dureze"[437]. Cum explică Mecislas Goldberg în al său *Proiect al Noului Teatru de Artă (1907)*, „teatrul de artă are drept scop să creeze un adăpost permanent pentru toate manifestările artei dramatice, care, din diverse motive, nu pot fi găzduite în niciunul dintre teatrele existente"[438]. Formula este interesantă, „un adăpost permanent"; chiar dacă e găzduit într-un loc precar, teatrul de artă are vocaţia să afirme teatrul şi să devină un *teatru stabil*. Giorgio Strehler scrie despre Piccolo Teatro, în 1947, primul *teatro stabile* în Italia: este vorba de un teatru care avea „ambiţia să dureze"[439]. Această ambiţie este comună tuturor teatrelor care îşi întemeiază practica pe ideea de artă. Faţă de dorinţa fermă de a dura, de a ocupa permanent un loc există, unii îşi dau seama, toate pericolele longevităţii şi ale perenizării, ale obişnuinţei şi ale paraliziei, ale închiderii şi ale claustrării. De exemplu, studiourile create pentru Stanislavski, care îi permit să menţină în afara zidurilor teatrului o deschidere şi munca de cercetare. Locul artei trebuie să fie, de asemenea, deschis şi închis în acelaşi timp, stabil şi cu spirit de aventură. Soluţia trecând poate, cum arată exemplul fondator al Teatrului de Artă din Moscova, prin înmulţirea spaţiilor: crearea de locuri mai mici şi efemere, de laboratoare de tranziţie, alături de teatrul-edificiu. Existând înainte de studiouri, asigurând continuitatea şi stabilitatea activităţii artistice, casa-mamă întruchipează fără ambiguitate durata, până la a deveni un loc al memoriei. În volumul *Note artistice* al lui Stanislavski găsim o întreagă serie de proiecte vizând să stabilească în interiorul Teatrului de Artă un muzeu, o bibliotecă şi un serviciu de arhive artistice. Şi Stanislavski stabileşte lista de localuri, de depozite de amenajat, de demersuri de iniţiat, de obiecte de aranjat. Avem impresia că organizarea locului oglindeşte, pentru el, munca actorului: aceeaşi necesitate de a înmagazina, de a îmbogăţi memoria, de a acumula

---

[437] Jacques Copeau, „O încercare de renovare dramatică. Teatrul Vieux-Colombier", N.R.R, nr. 10, 1913, p. 343.
[438] Citat de Jean-Franţois Dusigne, De la Teatrul de Artd la Arta Teatrului. Antologie de texte fondatoare, ed. cit., p. 28.
[439] Giorgio Strehler, op. cit., p. 50.

materiale. De a-şi construi un depozit plin de amintiri. Pe de altă parte, depozitul permite, de asemenea, să-i aducă teatrului un strop de suflet, să evite forma goală: „Absenţa unei biblioteci creează un vid deplorabil”**440**.

Un teatru trebuie, deci, să fie locuit ca o casă – o „casă-teatru” spune Strehler, un „teatru-casă” spune Stanislavski – din pivniţă până în pod. Să se facă un teatru deplin şi, de asemenea, un teatru curat, în toate sensurile termenului. „Viaţa noastră”, spune Stanislavski, „este murdară şi grosolană. E o mare fericire când omul, în această lume imensă, îşi găseşte o casă, un apartament sau chiar un simplu metru pătrat, unde poate, chiar şi numai pentru un moment, să se izoleze de restul lumii şi să se hrănească cu sentimente înalte şi elanuri sufleteşti […]. Acest loc poate fi ce este altarul pentru un cleric, universitatea, sala de conferinţe sau catedra pentru un profesor, biblioteca, postul său ori un laborator pentru un om de ştiinţă şi pentru un pictor atelierul, pentru mama iubitoare camera copilului, pentru un actor – teatrul şi scena sa”. 1 Această grijă pentru un loc curat merge de la curăţenia podelelor şi de la albul pereţilor până la curăţenia morală a celor care locuiesc aici, cele două fiind strâns legate. Astfel, când în 1895, încă actor amator, Stanislavski trebuie să monteze o piesă în teatrul altcuiva (Lentovski) şi găseşte „gunoaie, un talmeş-balmeş de hârtii, de lăzi şi de etajere sparte”, ferestre murdare, cutii vechi, oameni în zdrenţe şi nespălaţi, declară că este incapabil să continue munca: „Credeţi deci”, întreabă el, „că este posibil să ne ocupăm de artă şi de estetică într-o cocină de porci? Nu consideraţi că esteticul îşi are exigenţele sale, pe care nu putem să nu le satisfacem, măcar la minimum? Dacă nu, vedeţi dumneavoastră, esteticul încetează să mai fie estetic. Şi cea mai mică dintre aceste exigenţe, de altfel nu numai ale esteticii, ci ale culturii, chiar cea mai primitivă, este curăţenia.”**441**

Curăţenia locului este, în acelaşi timp, o problemă de estetică şi de etică. Etica artei trece cu adevărat prin etica locului. În calitatea sa de loc al unei practici artistice, teatrul trebuie respectat. Nu trebuie murdărit, nici pângărit. Există, de asemenea, un soi de contaminare metonimică între loc şi artă teatrală, recipient şi conţinut. Teatrul

---

440 C. Stanislavski, Note artistice, traducere de Macha Zonina şi Jean-Pierre Thibaudat, „Penser le theâtre", Circe/TNS, Strasburg, 1997, p. 51.

441 C. Stanislavski, Viaţa mea în artd, ed. cit., pp. 205-206.

trebuie respectat ca receptacul al artei. Astfel, problemele de etică figurează pe un loc important în preocupările lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko în decursul lungii nopţi de la Bazarul Slav, în iunie 1897. Amândoi sunt de acord că „înainte de a cere de la actori decenţa pe care suntem îndreptăţiţi să o aşteptăm de la oameni cultivaţi, trebuie mai întâi să li se dea condiţii de viaţă decente”**442**, adică un loc teatral decent. „Fără un colţ sau un foaier al lor unde ar putea găsi adăpost [...], slujitorii artei şi ai frumosului, aşteptând să intre în scenă, nu pot decât să bântuie prin culisele murdare, în coridoarele reci şi lojile lor mizerabile. Tabagism, o gustare rece, cârnaţi, scrumbii afumate, şuncă puse pe un ziar pe care-l întind pe genunchi, bârfe, flirturi vulgare, glume răutăcioase, poveşti murdare nu sunt decât consecinţele naturale ale condiţiilor inumane în care se găseşte actorul”. „Noi am ţinut cont”, scrie Stanislavski, „de toate acestea în timpul faimoasei întâlniri şi am decretat că primele fonduri pe care vom reuşi să le strângem pentru punerea în funcţiune a viitorului nostru teatru vor fi folosite la amenajarea pentru actori, în culise, a condiţiilor materiale indispensabile pentru o viaţă de creator, de om cultivat şi de slujitor al artei.”**443** Stanislavski, cu ajutorul lui Sava Morozov, nu va înceta să transforme „spatele” teatrului şi să redea acest loc actorilor şi practicii artistice. În noul spaţiu amenajat pentru Teatrul de Artă în 1902, Pasajul Kamerherski, actorii dispun de acum de cabine distribuite pe două etaje, bărbaţii şi femeile au loji separate. La fiecare etaj, un foaier: cel al bărbaţilor la primul etaj, cel al femeilor, deasupra. Mobila cabinelor este lăsată în grija fiecărui artist, care dispune de o indemnizaţie. Un mic birou este amenajat pentru dramaturgi (la cererea lui Cehov). Stanislavski îl felicită pe Morozov spunându-i: „În culturale de la Piccolo Teatro. În acelaşi moment, Ministerul refuză celorlalte teatre unde începuse să se schiţeze o căutare artistică la nivelul regiei un tratament egal cu cel de care beneficia Piccolo. Grassi scrie că între Piccolo şi celelalte teatre era aceeaşi diferenţă ca între *Corriere della Sera* şi hebdomadarele de provincie: cu unele excepţii (Costa, Visconti), totul era amatorism şi rutină. Şi „la această oră amară de dezbinare a spiritelor”, trebuia să

---

442 Ibid., p. 237.
443 Ibid., pp. 238-239.

renunţe la veleităţile experimentale şi să se concentreze în mod hotărât pe „un teatru naţional unitar" şi pe „unitatea spectatorilor"[444].

Grassi revenea la noţiunea de „cor", evocată pe vremea lui de Apollonio, dar declina cuvântul în cu totul alt sens – directorii teatrelor publice ar fi trebuit să-şi asume personal controlul tuturor funcţiilor de producţie în calitate de delegaţi ai „corului oamenilor cinstiţi şi cultivaţi": „Criticii şi regizorii: e prea puţin; noi vom face pe agenţii, editorii, traducătorii şi organizatorii, până vom fi siguri că vom împărţi sarcinile cu mâini sigure". [445] Viziune industrială, lombardă, luminată, reformistă şi progresistă, colectivă. Era primatul organizării.

Alţii[446] remarcau că „industria teatrală făcea parte din acel grup de industrii naţionale care, dirijate şi neproductive, apasă cu pasivul lor pe umerii statului" şi revendicau intervenţia unor „oameni noi", care, depăşind „derutele" şi „rebeliunile anarhice" de după război, puteau să deschidă calea spre „renaşterea teatrului naţional": erau „noile cadre de conducere", care acţionau pentru „o revizie organică a întregii maşini teatrale" şi pentru a da o „unitate de intenţie" tuturor categoriilor sale. Era vorba de a extinde consumul teatral la teritorii mereu mai vaste, de a merge în căutarea unui public de obicei exclus, servindu-se de sprijinul centralelor sindicale şi al partidelor, de a proteja dramaturgia naţională. Grassi credea că organizarea putea îmbunătăţi calitatea artistică. Era convins că instalarea unei bune reţele ar fi putut ameliora într-adevăr companiile. Această atribuire a unei priorităţi morale şi estetice organizaţiei şi promovării, raţionalizării şi programului global nu este numai o tendinţă a lui Grassi, ea este proprie anilor de după război la Milano. Este, de asemenea, un aspect al culturii raţionaliste, în care, de exemplu, arhitectura şi urbanismul ocupă locuri destul de importante.

Regia este ea însăşi produsul indirect al acestei ideologii. Figura regizorului se consolidează, opunându-se, în acelaşi timp, figurii actorului tradiţional. Cel din urmă este într-adevăr considerat un obstacol pentru misiunea de reformare a teatrului, în sensul naţional.

---

[444] Pentru toate aceste consideraţii urmăm C. Meldolesi, Fondamenti del teatro italiano, ed. cit.

[445] P. Grassi, „Tragici dilemmi liberali", în Arte e spettacolo, 2 ianuarie 1946.

5 G.Guazzotti, „Problemi del teatro italiano", în Societa, 1 februarie 1954.

Dar în aceşti ani se pune frână, de asemenea, exaltării regizorului. El trebuie să fie „responsabil" şi cuvântul implică şi un alt sens. Responsabilitatea se extinde asupra problemelor de gestiune, ceea ce împiedică experimentările tipice din perioada imediat următoare războiului.

Strehler este unul dintre puţinii regizori care menţin o legătură profundă cu lumea actorilor, de unde vine el însuşi (el defineşte regizorul ca fiind „coreut"), şi cu lumea meşteşugarilor din teatru. El descoperă că nu există nicio continuitate între politică şi teatru şi că între societate şi teatru poate exista o opoziţie. Strehler denunţă: „o societate care se lasă din ce în ce mai mult condiţionată de propriile sale structuri, o societate care devine în fiecare zi mai insensibilă şi mai refractară la apelul artei şi aproape pare că vrea să devină incapabilă de a mai face poezie, de a înţelege poezia, de a iubi poezia."**447** Astfel se naşte, în 1963, teatrul ca un „contra-cor" al societăţii, aşa-zisa „punere în scenă critică", al cărei maestru recunoscut este Brecht, în 1963, cu *Viaţa lui Galilei*, spectacolul emblematic al lui Piccolo Teatro.

Este vorba de o linie în acelaşi timp dublă şi dramatică, o linie de criză, comună tuturor regizorilor de după al Doilea Război Mondial, cum a scris Luigi Squarzina:

„Regizorul generaţiilor de după război simte pe umerii săi greaua povară a responsabilităţii de a fi declarat că teatrul burghez era un non-teatru, dar, de asemenea, de a fi pretins între timp că a descoperit adevăratul teatru în interiorul universului burghez."**448**

Tradiţia este acceptată (repertoriul de texte, actorii vechii tradiţii italiene) alături de sistemul centralizat, voind să păstreze în acelaşi timp dimensiunea antagonistă a anilor „eroici": pentru Strehler, stilul expresionist al primelor sale puneri în scenă din tinereţe! Astfel că, în 1972, cu ocazia reluării *Operei de trei parale*, el va spune despre spectacol că „reprezintă tocmai punerea în discuţie a sistemului burghez, din interior, utilizând unele dintre armele sale (pitorescul,

---

' G. Strehler, Un theâtrepour la vie, ed. cit. p. 273, cu ocazia reluării spectacolului cu Uriaşii munţilor în 1966.

448 L. Squarzina, „Nascita apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante", în Problemi del linguaggio teatrale, ed. Caracciolo, Genova, Teatro Stabile, 1974, p. 286.

pateticul, revoluţionarul superficial, cântecul) "[449]. Pe planul producţiei, această politică de compromis face ca cele mai bune spectacole ale regiei italiene să cunoască excelente succese comerciale, chiar în momentul când asistăm la scăderea cu 50% a vânzărilor de bilete în întreaga ţară; între 1950 şi 1960, preţurile biletelor au crescut cu 100%, jumătate din consumul de teatru se concentrează la Milano şi la Roma. Mai târziu, în 1968, când îi abandonează Piccolo Teatro lui Grassi, Strehler va considera acest rezultat mediocru.

„Elanul de după război, în parte revoluţionar, devenise el însuşi o simplă luptă cotidiană pentru o bunăstare iluzorie. Era jocul [...] unor anumite concepţii conducând la o anumită idee a *teatrului ca serviciu public* (tramvaiele şi companiile centrale de distribuire a laptelui, sunt, de asemenea, *servicii publice*), şi anume ca producător de teatru în calitate de teatru, şi nu ca laborator de cercetări cotidiene [...]. Odată cu *Uriaşii munţilor* de Pirandello, ciclul s-a închis [...]. Cortina de fier care sfărâma căruţele actorilor nu era sfârşitul teatralităţii, dar era moartea unui vis, urmărit şi apărat vreme de douăzeci de ani [...]; trebuia să reîncepem de la zero. Fapt este că bătălia pentru un teatru public în Italia era într-un anume sens pierdută de mult. Mediocritatea câştigase."[450]

Strehler începe polemica explicită împotriva lui Grassi, principalul apărător al teatrului ca serviciu public: el a fost cel care a declarat că destinul teatrului nu depinde „exclusiv de angajările sale artistice", ci de raporturile cu statul[451].

Succesele montărilor lui Strehler şi spiritul organizatoric al lui Grassi consolidează din ce în ce mai mult identitatea Piccolo Teatro din Milano ca teatru chemat să umple golul unui adevărat teatru naţional şi internaţional. A se vedea turneele cu *Arlechin, slugă la doi stăpâni* în lumea întreagă şi marea reuşită naţională populară cu *Viaţa lui Galilei* în 1963. În acel moment, proiectul de a se crea numeroase teatre de artă în toată Italia intră definitiv în criză[452]. Existenţa unui „mic"

---

[449] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 245.

[450] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p, 52.

[451] P. Grassi, „Il teatro moderno al servizio della comunitâ", în Pirelli, februarie 1953; P. Grassi, „La riposta di Paolo Grassi", în Il nuovo corriere, 16 iunie, 1953.

[452] Şi aici, sursa a fost, de asemenea, Jacques Copeau. Vezi articolele sale: „The spirit of the Little Theâtre", 1917, în Cabiers Renaud-Barrault, II, 4, 1954, pp.

teatru nu se justifica numai prin dimensiunile sălii, ci, de asemenea, urmărea ca raportul dintre actori şi spectatori să devină cel al unei comunităţi uşor de recunoscut: „corul mut şi foarte atent". Proiectul dezvoltării şi răspândirii micilor teatre în oraşele periferice este abandonat tocmai în momentul când puţinele teatre publice care reuşiseră să supravieţuiască în anii cincizeci se consolidează şi se măresc. După unii, acestea şi-ar fi împărţit piaţa naţională sub direcţia monarhică a lui Paolo Grassi la Milano sau a lui Ivo Chiesa la Genova, pe când celelalte teatre publice, mai mult sau mai puţin slabe, erau sortite pieirii.

Aceasta a fost teza adversarilor lui Grassi. Fireşte, Strehler a respins acuzaţia şi a explicat situaţia, referindu-se la mecanismele istoriei obiective a industriei teatrale: „A trebuit chiar să auzim spunându-se, eu şi Paolo, că Piccolo voia să monopolizeze activităţile teatrale, fără să le lase celorlalţi niciun spaţiu, atunci când absenţa structurilor teatrale de la periferie ne obliga să ocupăm golurile, să umplem faliile, să inventăm o politică a teatrului de teritoriu; a trebuit să-l ducem pe Piccolo la periferie, să parcurgem *deşertul teatral* al provinciei, să jucăm sub o cupolă de circ şi aşa mai departe! Organizând în acelaşi timp turnee în străinătate". Explicaţia care invocă logica perversă a subvenţiilor ministeriale, care ar fi obligat la mărirea numărului de spectacole, poate fi acceptată în parte: „Voiam un teatru de calitate, dar înţelegeam că Paolo nu ar fi reuşit niciodată să facă în aşa fel ca puterea publică să admită reducerea producţiei cantitative a lui Piccolo sub anumite limite."[453] Fie că a fost de nevoie, fie că aşa a dorit, teatrul nu reuşea să îşi păstreze rolul de a asculta şi înregistra doleanţele corului.

Când Strehler părăseşte Piccolo Teatro, între 1968 şi 1972[454], Grassi îşi întăreşte strategia orientată către un teatru european,

---

8-20 şi „Pentru salvarea teatrului de artă", în Le Temps, 5 septembrie 1932, p. 5. Grassi însuşi a vorbit despre o instituţie teatrală cu gestiune municipală, condusă de un consiliu directorial, alcătuită din tehnicieni şi oameni competenţi, pentru a alege spectacolele şi spaţiile, cu săli ieftine şi scutite de taxe. „Am dori ca autorităţile şi consiliile municipale, partidele şi artiştii să-şi formeze această conştiinţă precisă a teatrului, considerându-1 o necesitate colectivă", (Vezi articolul său „Teatro pubblico servizio", în Avanii/, 25 aprilie 1946).

' /o, Strehler..., op. cit., pp. 228-229.

[454] Despre această criză vezi, de asemenea, Io, Strehler..., ed. cit., pp. 221-224.

naţional şi popular. Este o vocaţie declarată deschis şi confirmată de toate opţiunile sale din momentul în care se găseşte în fruntea a doua instituţii naţionale, populare ca Scala (din 1972 în 1977) şi Televiziunea de Stat (începând din 1977 până la moartea sa, în 1981). În rest, ceea ce îl fascina în munca sa de la Scala era că avea de a face cu un spectacol nu numai milanez, ci, într-un anume sens, naţional: el visa într-adevăr la un „spectacol muzical destinat întregii Italii, graţie mijloacelor de transmisie radiofonice şi televizate". Şi una dintre dorinţele sale cele mai explicite era ca după ce se stinge să fie amintit pentru „munca sa imperfectă... pentru un teatru cultural pentru toţi"**455**. Strehler însuşi recunoaşte că „Grassi ar fi vrut ca Piccolo să fie prezent douăzeci şi patru de ore din douăzeci şi patru, nu numai pe scena italiană, dar şi pe cea mondială. Ca faimoasele turnee al căror neobosit organizator era să-l ducă de la un capăt la altul al lumii. Îmi amintesc bucuria lui – aproape o bucurie copilărească – din ziua când trupa de la Piccolo, care trebuia să joace la Chaillot, i-a întâlnit pe aeroportul din Paris pe actorii noştri, care abia jucaseră *Arlechin* şi se duceau la Helsinki pentru a prezenta din nou acest spectacol. În vreme ce restul actorilor noştri jucau la Milano [...]. Evident, şi eu eram mulţumit. Dar, în acelaşi timp, găseam că maşinăria lui Piccolo avansa cu o viteză puţin monstruoasă [...]; devenise greu de condus". 2 Succesul atrăgea o accentuare a organizării industriale şi o diminuare a calităţii. Strehler recunoaşte şi această problemă: „un teatru public ca al nostru avea datoria de a-şi sluji cetăţenii şi, de asemenea, de a oferi aceleaşi opere unui număr mereu mai mare de spectatori. Întrebările care se năşteau erau de acest tip: este mai bine, mai just, să reprezentăm un spectacol care place până la epuizarea totală a publicului sau e mai bine să fragmentăm producţia în patru, cinci spectacole, care să aibă, fiecare, câte o sută de mii de spectatori? Cum să împăcăm noţiunea de serviciu public, această operă de prozelitism teatral în dezvoltare, cu oportunitatea unei alternanţe adecvate între mai multe spectacole? Şi cum să evităm să sacrificăm calitatea unor exigenţe, să zicem, de faţadă?"**456** Era, în tot cazul, sfârşitul

---

455 P. Grassi... ep.cit., pp. 303 şi 311.

456 Terzoprogramma, nr. 2/3, 1973, pp. 23-24.

'/o, Strehler..., ed. cit., p. 161.

proiectului pentru un teatru minoritar şi coincidea cu o puternică aspiraţie spre o reînnoire teatrală care fusese avansată în anii aceia de alte grupuri periferice, de anvergură mai mică, adesea confuze, dar, de asemenea, foarte hotărâte să-şi reia rolul de protagoniste pe scena socială şi teatrală. O istorie analogă cu cea a Teatrului Naţional Popular al lui Jean Vilar.

Nu întâmplător în 1973, bătrânul fondator al lui Piccolo Teatro, Mario Apollonio, scria:

„Grecii spuneau *hypocrites* […]. *Hypocrites* înseamnă «cel ce răspunde» […] asta implică, într-adevăr, responsabilitatea, în fond, actorul devenea responsabil. În acelaşi timp, mai târziu, *hypocrites* însemna «ipocrizie» […], desemnându-l pe cel ce falsifică realitatea, cel ce se preface că e altfel decât este, cel ce înşală: nu este oare aici culmea artei concepute ca meşteşug, consecinţa acestei ipocrizii?" 2

Reîntors la Piccolo Teatro, al cărui unic director devine în 1973, Strehler nu regăseşte cu adevărat „micul" teatru, de dimensiune umană, al vechiului său vis. Transformarea industrială este ireversibilă. Cuvântul magic „comunitate" este cel mai adesea tradus în termeni reci, ca de pildă „colectivitate" sau „public". Iată de ce, în activitatea sa de regizor, ca şi în scrierile teoretice, subliniază întotdeauna relaţia reală cu singura comunitate la care este se poate ajunge, cea a meseriei. Până în momentul în care comunitatea teatru-spectatori de la origini se confundă cu o formulă de piaţă, o descoperim pe cea, încă intactă, a lumii teatrului. Lucrând în umila meserie a scenei ca un Prospero sau un Cotrone, Strehler pleacă în căutarea unei teatralităţi metaistorice, a unei tradiţii îngropate şi eterne, în căutarea spiritului teatrului, străin de orice formă de corupţie politică şi socială contemporană; ca un miner, coboară în întunericul scenei pentru a regăsi energia îngropată de rutina muncii pe scenă. Este momentul elogiului atelierului, „la bottega", şi al meşteşugului, care a făcut obiectul inteligentei expuneri a lui Monique Borie: „Eu cred că munca teatrală este, înainte de toate, o adevărată luptă corp la corp – în sensul fizic – cu limba, cu actorii, cu obiectele". 1 „Comunitatea" îşi schimbă chipul şi astfel ea aspiră la aura religioasă care a fost cea a lui Jouvet şi, mai ales, a lui Copeau.

E vorba despre asimilarea teatrului într-o artă umilă. „Asta pare doar o obişnuinţă, o meserie, într-atât este dezbărată de atributele bătătoare la ochi şi agreabile ale iubirii.

Este o iubire devenită dimensiune a spiritului. Dar există feluri şi feluri de iubire [...]; acest fel de iubire nu se exprimă în jurnale intime, în declaraţii de dragoste pentru teatru. Ci în dura şi monotona continuitate a exerciţiului cotidian, în micile detalii ale muncii personale, zi de zi, an de an, până la grija pentru recuzita încredinţată actorului."[457] La rândul său, actorul e chemat să dialogheze cu accesoriile teatrale şi cu companionii săi, cum o aminteşte unul dintre interpreţii din *Piaţeta* (II *Câmpiello*):

„Ajungând la poezie chiar prin sensibilizarea obiectelor – bulgări de zăpadă, o floare, confetti, trompeta mea, griş etc., simple accesorii, o listă simplă de obiecte, o natură moartă – care în timpul repetiţiilor, graţie unei munci îndârjite, ajung la o fuziune totală cu textul, trăind astfel o emoţie poetică importantă. A găsi timbrul unei trompete, aproape fără suflu, care defineşte toată melancolia unei stări sufleteşti; căutarea extenuantă a sonorităţii unei monede aruncate pe o placă de marmură sau a unui geam care se sparge, toate acestea necesită o muncă modestă, plină de răbdare, artizanală, care se face zilnic în contactul cu tehnicienii.[458]

Nu este vorba despre a căuta răspunderea morală a omului de teatru faţă de ceilalţi (faţă de spectatori), ci, mai degrabă, faţă de legile meseriei. Această răspundere are de a face cu stăpânirea tehnicii. Ca şi cum, pierzând încrederea spectatorilor, omul de teatru trebuia să-şi ascută armele, singur împotriva tuturor, avându-i ca singuri aliaţi pe colegii săi de breaslă. Responsabilitatea devine o disciplină. Strehler o evocă vorbind despre Marcello Moretti: a fost „un actor de o rigoare morală care depăşea «rolul» unui spectacol. Marcello a fost unul dintre actorii cei mai disciplinaţi care au existat, disciplinat nu faţă de mine sau faţă de el însuşi, ci disciplinat faţă de meseria lui, faţă de teatru. Şi toate acestea fără ostentaţie, cu un talent natural, exemplar, care părea

---

[457] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit. p. 165.

[458] A. Millo, Tutto serve a Strehler perfarpoesia, 1976, extras de presă nedatat. Dar vezi, de asemenea, G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit. p. 157: „Nu vorbim aici de artă în sensul «romantic» al termenului, ci de talent, de aptitudinea de a deveni text în «mişcare» şi în «sunete», de haruri (musculatură, agilitate, voce, caracteristici fizice, degete, articulaţii, dispoziţia firească de a se abandona, de a ceda elementelor ritmice şi sonore, sens plastic etc.) pentru a fi textul dramatic, şi nu pentru a-1 «interpreta»".

la îndemâna tuturor."[459]

Astfel se ajunge la elogiul artei ca martiriu: „În prima montare cu *Arlechin*, actorii au jucat cu nişte biete măşti din carton şi din tifon, în straturi suprapuse. Le-am confecţionat, putem s-o spunem, cu mâinile noastre, zi de zi. Erau nişte măşti «infernale», incomode, dureroase. Părţile în relief pătrundeau repede în carne şi prin ele se vedea puţin şi deformat. Ţinute strâns pe obraz, cu un sistem primitiv de elastice, fără supleţe, măştile împiedicau mişcarea pleoapelor. Genele actorului se loveau de margini şi ochii lăcrimau, lacrimi perpetue şi secrete."[460] În 1976, cu ocazia unei comemorări televizate a lui Luchino Visconti, Strehler vorbea astfel: „A fost un mare meşteşugar [...]. Iubea obiectul *bine finisat*, terminat, voia să dea publicului un obiect de artă desăvârşit. Ne-am văzut puţin, dar aveam în comun dorinţa să schimbăm dacă nu lumea, cel puţin lumea în care lucrăm."[461] „Lumea în care lucrăm" se substituie lumii. *Spectacolul bine făcut* se substituie lumii reformate. Face încă o dată referire la Jouvet: „Îi datorez curajul de a fi acceptat teatrul, chiar în mizeriile sale, ca pe o muncă cotidiană, şi nu ca pe o «artă divină». Am învăţat de la el dragostea de meserie ca meserie (cu toate pericolele pe care le comportă) şi umilul orgoliu de a o practica şi de a o *practica bine*. Oare despre un actor care a jucat bine publicul larg nu spune şi azi «a făcut treabă bună»? Este expresia potrivită: într-adevăr, el a *făcut treabă bună*". *1*

Grassi însuşi repeta un slogan care este monumentalizarea postumă şi funerară a aceluiaşi concept de *spectacol bine făcut*: „Este vorba, evident, de *a face să funcţioneze* totul la perfecţie pe scenă, dar, mai ales, de a lăsa o amintire frumoasă"[462]. Consecinţele definirii teatrului ca având valoare testamentară se regăsesc în dorinţa utopică de a face reproductibilă opera de teatru, prin reluarea unor spectacole memorabile, documente şi capodopere ale regiei italiene. Dar era, de asemenea, şi caracteristica ultimei mari perioade regizorale a lui Strehler, când munca teatrală era chemată să sfideze timpul şi efemerul, în numele ambiţiei tragice şi disperate de a fixa sufletul

---

[459] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 165.
[460] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 166.
[461] M. Po, „Visconti nel ricordo di Strehler", în Corrierdella Sera, 25 martie 1976.
[462] Paolo Grassi, op.cit., p. 292.

teatrului.

Iată că spectacolul funcţiona atunci ca *une mise en abîme* a regiei şi a teatrului însuşi, acumulând memorii, secrete, relicve şi mărturii. De exemplu, montările cu *Piaţeta* (II *Câmpiello*), 1975, *Furtuna*, 1978, *Iluzia comică*, 1984, *Marea Magie*, 1984, şi, mai recent, reluarea cu *Uriaşii munţilor*. Mari exemple de teatru-în-teatru, care sărbătoreşte arta scenică drept muncă de „atelier", de „bottega".

Este celebrarea glorioasă, *a posteriori*, a unei ideologii şi a unei practici scenice ce se opun atât noţiunii de artă transformată în industrie, cât şi noţiunii idealiste de artă ca gest poetic al geniului supradotat şi solitar: „Cred că teatrul trebuie să aibă regulile sale, orarele sale, limitele sale, dar el rămâne şi trebuie să rămână o muncă liberă, colectivă, umană, frăţească, o muncă artistică. Şi poezia, invenţia poetică, ideea şi cuvântul care explică totul mai bine să se ivească când pot şi cum pot". O definiţie în acelaşi timp laică şi religioasă a teatrului, care îi păstrează intactă toată forţa de provocare, graţie naturii sale ambivalenţe. Vedem aici o nostalgie a comunităţii, fără nicio concesie făcută misticismului: „Astăzi, doar câteva comunităţi, prea des de tip mistic, încearcă experimentul. Dar noi, noi vrem o comunitate care gândeşte, noi vrem un teatru raţional, şi nu mistic, un teatru raţional care ajută, prin arta teatrului, la construirea unei lumi raţionale."[463] Şi totuşi, în definiţia dată artei, elementul „religios" apare nu o dată: „Sarcina actorului [...] este să facă aşa încât să se ivească după el, la auzul cuvintelor pe care le pronunţă, figura de necontrolat şi de nejucat a personajului-erou, adică a eternităţii". Chiar dacă el, actorul, „rămâne mereu detaşat de ea"[464].

Nu e o întâmplare că această definiţie a artei se regăseşte pusă în scenă într-una dintre ultimele reluări ale lui Strehler, cu *Uriaşii munţilor* de Pirandello: „Pe de o parte, avem idealul gândit, spiritul pur ce ţâşneşte din imaginaţia poetului [...]; pe de altă parte, reprezentaţia ca fază esenţială, determinantă a operei teatrale [...], spectacolul care implică responsabilitatea interpretului [...] şi care rămâne, totuşi, legată de o realitate concretă de mijloace, de lucruri, de oameni, de

---

[463] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 126.

[464] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 157; în altă parte, Strehler se adresează actorilor reamintindu-le că „suntem cu toţii în acelaşi cerc magic": vezi Io, Strehler..., ed. cit., p. 162.

public."[465] Acestea sunt ideile-cheie ale vieţii artistice a lui Strehler: „lise reprezintă *misiunea*, martiriul […]. Detaşată de contingenţe, ea este hărăzită valorilor operei, pe care o prezintă astfel contra publicului […]. Cromo ar putea reprezenta […] *meseria* „onorabilă", asumată cotidian […] Cotrone […], un act de credinţă în posibilităţile poeziei."[466]

Teatru-misiune, teatru-meserie, teatru-poezie.

George Banu

Piccolo Teatro, *model modern al teatrului de artă*

Fundaţia şi nevoia de durată

De la precursori şi până la maeştri, teatrul de artă se prezintă aproape întotdeauna ca un *gest fondator*, care, pe de o parte, se legitimează prin căutarea reînnoirii şi, pe de altă parte, înscrie iniţiativa artiştilor în timp, dimensiune îndrăgită de apărătorii teatrului de artă. Fapt bine-cunoscut, acum cinzeci de ani, exact la jumătatea de drum a acestui secol al regiei, care a debutat la Moscova cu întâlnirea Stanislavski – Dancenko, un alt cuplu se constituia, aproape ca un alt versant al primului, cuplul Strehler – Grassi. Simetria e prea izbitoare pentru a nu fi remarcată: Piccolo este cea de a doua faţă a teatrului de artă originar, Teatrul de Artă din Moscova. El a reactivat primul model şi i-a dezvoltat, fără să vrea, programul, constituindu-se în dublul său. Artiştii se înscriu câteodată în reţele în care nu sunt unicii stăpâni şi istoria este cea care, în mod retrospectiv, permite o lectură care ar fi putut rămâne disimuiată pentru totdeauna. Pentru că ea pune în perspectivă, face posibile apropieri neaşteptate. Şi astfel, ne dăm seama doar astăzi că războiul, care a divizat secolul, a separat, de asemenea, ca două pagini ale unei cărţi deschise ce se privesc faţă în faţă, Teatrul de Artă din Moscova şi Piccolo Teatro din Milano.

Similitudinile între aceste două teatre şi aceste două cupluri fondatoare sunt surprinzătoare. Grassi, la fel ca Dancenko, îşi sacrifică destinul artistic pentru a se consacra traducerii concrete în viaţă a marelui proiect, un teatru de artă, susţinut mai ales prin activitatea scenică a partenerului, ce tindea către împlinirea operei sale,

---

[465] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 271.
[466] G. Strehler, Un theâtre pour la vie, ed. cit., p. 272.

Stanislavski şi Strehler. Strategiile iniţiale se dovedesc similare, la fel ca funcţionarea lor, în asemenea măsură, încât nu există nicio diferenţă între perioadele de început ale celor două teatre. Există o consubstanţialitate originară. Dar, cum Teatrul de Artă nu s-a constituit deloc ca model explicit pentru fondatorii italieni, înrudirea descoperită astăzi nu poate fi bănuită de imitaţie, căci ea se datorează unei comunităţi de proiecte şi prezenţei unui cuplu fondator. Aceasta explică o organicitate, lipsită de orice conotaţie epigonică. Dacă Strehler, ca artist, se declară mai degrabă descinzând din filiaţia franceză Copeau-Jouvet, Piccolo Teatro pare o instituţie în continuitate cu Teatrul de Artă din Moscova.

De fiecare dată, are loc un act fondator ce deschide epoca unui alt teatru, gândit şi săvârşit în mod diferit. Dar acest teatru e legat de la bun început de problema lucrului pe scenă şi de celălalt aspect, ocultat de precursorii Paul Fort şi Lugné-Poe, cel al publicului. În titulatura Teatrului de Artă se regăsea, în momentul creării sale, formula, de atunci dispărută, „accesibil pentru toţi", afirmând astfel voinţa de a nu-i acorda teatrului de artă o semnificaţie elitistă. El se lansează, deci, în căutarea unui răspuns menit să reunească arta şi publicul. Strehler şi Grassi îşi plasează proiectul în aceeaşi perspectivă, căci şi ei doresc să pună bazele unui „teatru de artă public". Disocierea între cei doi termeni nu îi interesează; ei nu formulează o utopie, ci, ca şi la Moscova la sfârşitul secolului al XIX-lea, un program ce poate fi pus în practică. Ei nu tind către o viziune milenaristă *a*. *Artei teatrului*, aşa cum a imaginat-o Craig, ci se înhamă la o sarcină mai urgentă, crearea unui teatru de artă. Scopul constă în a consolida proiectul, a-l concretiza şi a-i asigura longevitatea.

După ce s-au încheiat epoca primelor iniţiative pariziene şi schiţarea modelului său instituţional la Moscova, teatrul de artă continuă să-şi stabilească activitatea pe termen lung. El doreşte să se înscrie în viaţa teatrală, să traseze o cale, şi nu să producă un eveniment, cu tot ceea ce acesta produce ca deflagraţie, cu o durată limitată în timp. Copeau formula dorinţa, rămasă neîmplinită, a unui teatru de artă chemat să reînnoiască scena franceză graţie unui proiect menit să se continue de-a lungul stagiunilor, unica şansă de a ajunge la rezultatele imaginate; faţă de avangarde, teatrul de artă introduce o relaţie cu timpul mai puţin nervoasă şi mai puţin urgentă. De altfel, nu am putea oare să-i acordăm acest sens noţiunii de *teatro stabile*} Stabil,

de asemenea, în timp.

Strehler, ca şi Stanislavski şi mai târziu Jouvet, „maestrul", cum îi plăcea lui să-l numească pe acesta din urmă, referindu-se la un vechi obicei de breaslă, afirmă necesitatea de a rezista câtă vreme nu crede că poate ajunge de la început la realizarea scenică a unui model perfect. Este o trăsătură caracteristică avangardelor să imagineze aceste irupţiuni extreme, unde se naşte utopia… Strehler concepe Piccolo ca pe un teatru de artă, şi nu ca pe un teatru de avangardă. Copeau, asemeni lui Strehler, susţinea în program necesitatea de a aprofunda un drum, care nu era consecinţa unei viziuni, ci a unei perfecţionări treptate. Aici nu mai contează spectacolul exemplar, ci numărul spectacolelor. El se constituie în timp. Aceasta explică, de altfel, de ce maeştrii teatrului de artă, cel puţin în declaraţiile lor, susţin că descind din modelul meşteşugarilor. Nu există un mare meşteşugar fără durată. Meşteşugarul avansează şi se îndreaptă cu răbdare spre măiestrie.

Durata, indispensabilă pentru Stanislavski, ca şi pentru Strehler, duce la un peisaj personal coerent, în sânul căruia se poate circula, avansa, reveni, ajusta, ameliora. Asta trimite la *atelier*, cuvânt pe care Dullin l-a ales pentru teatrul său tocmai pentru a se înscrie în filiaţia meşteşugarilor. La Piccolo există un florilegiu de variante şi versiuni. Ele se constituie în repere care delimitează un teritoriu. Nu se reia decât ceea ce se doreşte să se amelioreze sau să se reviziteze din cauza reuşitei prototipului: aceasta-i legea fiecărui meşter artizan. El îşi planifică astfel munca judecând-o, în acelaşi timp, ca cel mai bun critic, distinge eşecurile pe care le abandonează şi se preocupă să realizeze *capodoperele* în sensul tradiţional pe care companionii diferitelor bresle îl acordă acestei denumiri. Meşteşugar de geniu, Strehler adoptă strategiile lor şi, asemenea lor, îşi îmbunătăţesc, în timp, coerenţa demersului. Riscurile pe care le pot întâlni meşteşugarii, ca şi regizorii teatrului de artă, sunt să rămână pe loc, să se imobilizeze. Să nu uităm, durata riscă să producă un astfel de efect secundar.

Teatrul de artă durând, se plasează la întâlnirea dintre artă, istorie şi aceste două exemple, Teatrul de Artă şi Piccolo o confirmă. Istoria nu le este străină, chiar dacă nu reprezintă principala lor preocupare. Ei nu sunt prizonierii ei, dar îi resimt ecourile. Cu preţul acesta, teatrul de artă va fi invitat să-şi apere specificul şi să se înscrie în durată.

Un teatru de artă deschis

„Vitez se înşală", îmi spunea Bernard Dort în legătură cu un text în care vorbea despre scena strehleriană ca despre centrul lumii. „Nu", insista Dort, „scena lui Strehler e plasată pe o margine, niciodată în centru, dar destul de aproape de el pentru ca să-i înregistreze ecoul". Exemplul cel mai relevant sunt montările goldoniene şi, mai ales, *Piaţeta* (II *Câmpiello*). Dar observaţia poate fi extinsă şi dezvoltată pentru a insista asupra faptului că, la Strehler, teatrul de artă, fiindcă nu vizează centrul, evită tot ceea ce acesta ar putea produce ca închidere. Teatrul său se face cu artă, fără s-o erijeze în virtute care focalizează, unică, obsesivă. Există întotdeauna o descentrare şi o relativizare, teatrul său de artă evită astfel închiderea şi narcisismul dogmatic. Pentru acest teatru, arta nu este decât o cale către viaţă, un ocol necesar. Dar Strehler insistă: dacă vrem ca strategia să funcţioneze, atunci, scena trebuie să realizeze alianţa fragilă, reînnoită fără încetare, între un limbaj teatral şi un mod de viaţă. Arta constă în a teatraliza viaţa fără a pierde sentimentul vieţii. Sentimentul, şi nu iluzia. Arta se prezintă ca descentrată faţă de viaţă tocmai pentru a asigura această comunicare oblică.

Strehler se luptă pentru un teatru deschis… deschis către lume. Ana constă aici tocmai în a întreţine acest dialog cu viaţa prin intermediul scenei, scenă căreia Strehler îşi dă silinţa să-i dezvăluie puterile fără niciun compromis sau fără nicio aproximaţie. Strehler poate fi integrat în teatrul de artă în măsura în care consideră că elementul concret al teatrului este cel mai bun vehicul de comunicare, căci la Piccolo tot ce constituie materialitatea teatrului – recuzită, lumini, pânze, sunet – dobândeşte o importanţă extremă. Ca şi în tablourile lui Lorrain sau Chardin, pe scena de la Piccolo, apa care scânteiază sau obscuritatea unei încăperi ating această plenitudine pe care o aduce doar perfecţiunea artei. Scopul constă, pentru a-l parafraza pe Barthes, în a produce *plăcerea teatrului*.

Strehler l-a frecventat pe Brecht şi teatrul său, dar fără să adopte în mod sistematic nici principiile, nici discursul lui. Ceea ce e, totuşi, important de semnalat, căci, fără îndoială, graţie lui Brecht a putut el să ajungă la această sinteză unică, care-i aparţine doar lui şi care i-a permis să păstreze plăcerea teatrului, făcând apel la materialitatea sa, ataşându-l în acelaşi timp unei dimensiuni istorice. Astfel, Strehler înscrie în arta teatrului concretul social şi politic atât

de drag lui Brecht, dar evitând orice instrumentalizare a teatrului. Teatrul de artă rămâne, la Strehler, deschis, fără să se dizolve într-un alt program decât al său. Această alianţă va fi unică. Aici satisfacţia provine dintr-o scenă în care gesturile, costumele şi luminile ating perfecţiunea, fără să renunţe însă la lizibilitatea gestului social sau la evidenţa procesului de creaţie. Astfel, Strehler aduce acest supliment de materialitate istorică, capabilă să-l conducă spre viaţa oamenilor în comunităţi precise. El propune varianta sa de teatru de artă iniţiată la Moscova.

O altă dimensiune va interveni, pornind mai ales de la lucrul pe Shakespeare: de acum, povestea oamenilor lasă loc memoriei teatrului. Se desfăşoară cu o delectare extremă, trimiţând, în acelaşi timp, la date concrete. Date nu ale unui mod de viaţă, ci ale unui mod de producţie teatrală. Astfel, teatrul de artă integrează memoria teatrului, pentru a privilegia meditaţia asupra iluziei şi a mijloacelor de a o crea. Încă o dată, Strehler nu se mulţumeşte cu un teatru de artă care îşi e suficient sieşi, el caută să-l înscrie într-un discurs care, în parte, îl depăşeşte.

Dintre aceste mutaţii se detaşează o constantă: căutarea unei perfecţiuni invizibile. A unui limbaj împlinit. Dar nu preţios. Teatral, dar nu artificial, virtuoz, nu mecanizat. Pentru ca teatrul de artă să se deschidă faţă de istorie sau memorie, Strehler insistă asupra acestui fapt, cum că el trebuie, mai întâi, să atingă împlinirea sa interioară. Această bază materială îi e indispensabilă. Este primul nivel pe care se pot construi următoarele, legate de istoria oamenilor sau de viaţa formelor. Arta teatrului ca exerciţiu de studiu nu dă naştere aici la nicio propensiune autarhică, dar se prezintă, totuşi, ca un prealabil imperativ. Strehler solicită atenţia la limbaj, care traduce voinţa de a depăşi teatrul de divertisment, fără să plonjeze însă în cercul infernal al voinţei de a depăşi propriile sale resurse pentru „altceva decât teatru”, după cum spunea Meyerhold. La Strehler, teatrul de artă se plasează în interstiţiu! care garantează un du-te-vino între teatru şi lume. Senzaţia de plenitudine provine din acest dialog. Scena nu este lumea, dar ea îşi asumă rolul de a ne-o aminti şi de a ne sluji drept călăuză pentru a o explora. Scena nu este centrul.

Disponibilitatea critică

Pentru adepţii teatrului de artă, opera scrisă se prezintă ca un prealabil cu care ei refuză să întreţină relaţii de agresivitate, autoritare. Încrederea acordată textului rămâne semnul distinctiv al

acestei familii, din care Strehler face parte pe deplin.

Copeau spunea, cu o frază emblematică, „textul trebuie domesticit fără să ne facem stăpânii lui". Această atitudine serveşte la identificarea unui curent care vrea să abordeze opera scrisă plecând de la datele sale interioare, fără tentaţia de a o re-face sau de a o face dependentă de o altă acţiune din afara teatrului. Lectura textelor devine raţiunea de a exista a regiei, care îşi impune o disponibilitate extremă.

A rezolva enigma textului exclude aici gestul brutal al tânărului Alexandru Macedon care a tăiat nodul gordian; teatrul de artă face apel la atenţia critică ce explorează detaliile şi le interpretează, urmăreşte mişcarea piesei şi adoptă ritmul său, procedează la cercetări amănunţite strat cu strat. Nicio violenţă împotriva materialului nu acompaniază această abordare progresivă a textului, nicio tentativă de a o supune unui program exterior.

Regizorul se prezintă ca un lector care caută, de fiecare dată, să se sprijine pe scris pentru a converti în discurs scenic percepţia operei. Pe bună dreptate, Strehler apropie această practică de eseul critic, care întreţine o relaţie fluidă între textul citit şi subiectivitatea unui analist care nu se dezvăluie niciodată direct. Prezenţa sa rămâne discretă, prezenţă nici abuzivă, nici agresivă: ea se înrudeşte cu dialogul între un cititor care renunţă la sine însuşi şi o carte. Când Strehler defineşte regia ca pe o „înţelegere sensibilă" a unui text, o asimilează, încă o dată, unui eseu. Cu tot ceea ce aceasta presupune ca „prezenţă critică". Regia irigă lectura textului fără să o domine. Ea reprezintă oglinda exaltată a textului. Astfel, scena revelează deopotrivă opera şi ecoul său în fiinţa care se simte atrasă de ea; se instaurează o relaţie afectivă între dramaturg şi regizor.

Strehler pătrunde în operă cu precauţie şi îşi interzice să procedeze la o deconstrucţie sau la o subordonare a ei în numele unui scenariu paralel, politic sau psihanalitic. O ascultă şi o explorează, povesteşte istorii şi face să izvorască viaţa depusă în replici sau în gesturi ca nişte zăcăminte profunde. Dar această disponibilitate nu are nimic neutru şi, mai ales în anii şaizeci, în epoca în care operele erau dislocate sau supuse unor programe şi scenarii interpretative exterioare, ea se prezintă ca o rezistenţă animata de iubirea textului. Câteva decenii mai târziu, ea îşi recâştiga dreptul la existenţă până într-atâta încât să se constituie ca prim aspect al punerii în scenă.

Reîntoarcerea la teatrul de artă rămâne indisociabilă de această reabilitare a textului, pe care Strehler nu a avut nevoie să o efectueze, căci, dacă a modificat şi moderat poziţiile teatrului de artă, nu le-a abandonat nicicând cu totul. Când roata istoriei şi-a făcut turul, le-a regăsit şi le-a legitimat în mod organic. Strehler se afirmă ca un reprezentant al teatrului de artă prin prioritatea ce le-o acordă poeţilor, singurii pe deplin „artişti", repetă el. Pentru el, ca şi pentru apărătorii teatrului de artă, mai ales cei din şcoala franceză, scriitorii sunt cei care fac adevărata reînnoire a teatrului şi oferă ipotezele de lucru cele mai fecunde. Acolo unde, cum spunea Gaston Baty, domneşte *Sire le mot*, poetul este stăpân, căci pentru Strehler limbajul rămâne materia primă al regizorului. Pentru el, la fel ca pentru Vitez, când vorbeşte despre teatrul de artă, totul trece prin limbaj. A surprinde bogăţiile limbajului şi a-i reda poezia este vocaţia scenei de artă în general şi a scenei strehleriene în particular. Un regret îl bântuie, regretul de a nu fi găsit, ca şi dublul său, Teatrul de Artă, un Cehov.

Seducţia uneltelor

La Piccolo, Strehler îşi afirmă ataşamentul faţă de teatrul de artă prin relaţia pe care a stabilit-o cu uneltele teatrului şi, în special, cu spaţiul său. După câteva tentative episodice, fără posteritate, Strehler se împacă foarte bine cu teatrul *à l'italienne*, teatru mereu remodelat, dar niciodată negat. El va vorbi despre „teatrul *à l'italienne* ameliorat", teatru care i se pare că satisface în întregime dorinţele creatorului însufleţit de ideea teatrului de artă. El nu poate să se împlinească decât pe baza acestui instrument european, unealtă erijată de Strehler în veritabilă perspectivă psihologică asupra teatrului. În anii şaizeci, la ora când expediţiile în afara teatrului *a*. *l'italienne* se înmulţesc, Strehler a fost unul din puţinii care nu l-au abandonat, convins că acest loc era, prin el însuşi, cel care cristaliza legea spaţială a teatrului de artă. Regizorul care se declară adeptul său este invitat să se confrunte cu el, şi nu să-l ocolească, să-i pună întrebări, şi nu să-l sacrifice. El face din teatrul *à l'italienne* o caracteristică a teatrului de artă. Strehler nu a refuzat şi nici nu a părăsit acest loc unde imaginaţia şi arta sa s-au împlinit. El nu a simţit atracţia exteriorului şi a preferat să exploreze virtuţile unui interior „inepuizabil". Strehler nu are nimic dintr-un fiu risipitor. Pariul său constă în a înfăptui viaţa fără să nege datele teatrului *à l'italienne*, frontalitatea, cadrul şi rampa. Dimpotrivă, le

rafinează, jucându-se cu ele, le modelează. Pentru el, arta este rodul interacţiunii între creator şi constrângeri.

În această chestionare a raportului cu uneltele, proprie regizorilor adepţi ai teatrului de artă, Strehler se distinge prin forţa de a transforma în materie poetică locul şi proprietăţile sale. El întreţine cu locul o relaţie înrudită cu cea pe care o cultivă faţă de texte. Textul şi locul: aceeaşi atracţie îl animă pe Strehler. Pentru el, arta teatrului constă în a activa puterile din interior, puterile memoriei unei culturi şi ale perfecţiunii unei forme. Strehler le conjugă pe un fond de încredere în frumuseţe, care nu i se pare niciodată suspectă, căci eliberează şi inspiră, fascinează şi respiră. Este statutul său în marile spectacole de la Piccolo, refractare la exces şi la monstruozitate, la urâţenie şi deriziune. Spectacole în care se regăsesc frumuseţea, nici anemică, nici narcisică, a decorurilor şi energia corpurilor cu contururi desenate plastic. El nu le disociază şi astfel fiecare o hrăneşte pe cealaltă.

O minoritate activă

Termenul „Piccolo", „mic", desemnează nu numai dimensiunile unei săli, ci, de asemenea, în mod implicit, şi numărul spectatorilor. Teatrul de artă şi-a însuşit convingerea că este iluzoriu să întreţină utopia greacă a unui teatru de mase, dar e la fel de periculos să se consacre fără încetare elitele dragi teatrelor de avangardă. De la bun început, Strehler se afiliază la mişcarea teatrului de artă, acceptând ideea de public restrâns, asimilat, pentru a întrebuinţa termenul sociologului Serge Moscovici, cu o *minoritate activă*. Ea poate să se constituie doar în contextul sălilor care permit contactul între spectatori şi să păstreze intimitatea cu actorii. Teatrul de artă reuşeşte astfel să realizeze ideea ce îi e proprie, căutarea calităţii artistice indispensabile dialogului într-o sală în care identităţile spectatorilor nu se dizolvă, fără să rămână, însă, izolate. Teatrul de artă nu se adresează nici mulţimilor, nici elitelor, ci unor grupări de fiinţe deschise, active şi care gândesc, fiinţe pe care un apus de soare le captivează, pe care foşnetul unei frunze le minunează, pe care precizia unei posturi le fascinează. Aici, spectatorul nu va fi niciodată situat departe de acţiune, dar nu va fi nici implicat direct în actul teatral. Relaţie de proximitate. Pe măsura omului.

Dacă, în calitatea sa de apărător al teatrului de artă, Strehler exprimă nevoia acestei relaţii proprii oricărei comunităţi restrânse, el

formulează, de asemenea, imperativul unei exploatări prelungite a spectacolelor. E necesar să dureze nu numai instituţia, ci şi reprezentaţiile sale. Seriile pot fi lungi, fiind constant alimentate de incandescenţa unei *minorităţi active*, sedusă de calitatea realizării scenice, al cărei risc de a se degrada este limitat la maximum. Graţie alianţei între reducerea numărului de spectatori şi prelungirea exploatării spectacolului, Strehler îi regăseşte pe partizanii teatrului de artă, de la Stanislavski la Peter Stein sau Jacques Lassalle.

Teatrul de artă, în ipostaza sa originară propusă de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, şi-a afirmat de la bun început dorinţa de a se sprijini pe o comunitate reunită în jurul unui proiect artistic, care poartă marca unui *leader*. Strehler adoptă acest climat de lucru şi, cel puţin în textele sale, îi afirmă subtil necesitatea prin folosirea constantă a unui pronume la persoana întâi plural. Noi… este pluralul comunităţii, plural al unui act în comun. Pluralul sociabilităţii. El se regăseşte în orice proiect de teatru de artă. Această comunitate de lucru care îi integrează pe creatorii unui spectacol, insistă Strehler, comportă şi ea, la rândul său, particularităţile unei minorităţi active. Astfel, producţia teatrală şi receptarea se inspiră din acelaşi model. De aici provine, fără îndoială, efectul exaltant de recunoaştere reciprocă, ce intervenea cu ocazia spectacolelor exemplare de la Piccolo Teatro. Astfel, pentru a-l cita pe Strehler, fiecare se regăseşte „cu ceilalţi, alături de ceilalţi”. Dincolo de rampă, ne recunoşteam şi unii, şi alţii. Nimeni nu este umbra celuilalt.

Un teatru neinstrumentalizat

Teatrul de artă are această particularitate: vizează împlinirea estetică a scenei, fără să se mulţumească doar cu ea. Dar fără să-i acorde o vocaţie exterioară, să o înscrie în lupte precise, pe scurt, fără să o instrumentalizeze. Scena teatrului de artă, şi în acest sens Strehler este neînduplecat, îşi păstrează autonomia. Ea caută mai întâi să se desăvârşească ea însăşi pentru a trimite apoi la „o idee interioară a vieţii”, care, după cum spunea Strehler, susţine orice mare artă. E proprie artei mari. Ea provoacă o fericire ce îi este proprie, nu se prezintă nici ca un instrument, nici ca un vehicul. Exteriorul, la Strehler, nu va fi niciodată vizat în mod direct, ci întotdeauna de manieră „descentrată”, făcând ocolul scenei.

Teatrul lui Strehler a evitat orice epigonism brechtian chiar datorită încrederii sale în artă: Strehler a ştiut să integreze experienţa

brechtiană în propriul său parcurs şi a reuşit astfel, ca şi pentru teatrul *à l'italienne*, să propună o versiune *ameliorată*. O versiune în care dorinţa de eficacitate instrumentală nu prevalează niciodată în faţa prezenţei constante a artei. Ea serveşte, la Strehler, de principal motiv, căruia îi pot fi asociate pe urmă altele, dar numai după ce a fost satisfăcută această exigenţă iniţială, acest prealabil la discursul despre lume. Astfel, spectacolul încetează să se legitimeze doar prin justeţea analizei realităţii propuse şi pentru a salva aparenta gratuitate a unui petec de apă sau a unei adieri de vânt pe malul unui canal… Strehler se declară mai degrabă adeptul unei vocaţii umaniste, al unei vocaţii italiene. Apărând acest „umanism", calificat la un moment dat drept „demodat", la fel ca teatrul de artă, Strehler şi-a impus identitatea. Ea a evitat iluziile şi entuziasmele pasagere, la modă, a reuşit să se definească pe o durată îndelungată, a ştiut să reziste când totul o descalifica, s-a declarat legată de vârsta adultă, care e întotdeauna vârsta duratei. Ea a făcut din artă un mod de a „ajuta omul să rămână cu omul". Încrederea în artă l-a călăuzit, teatrul de artă l-a salvat. El a fost artistul care nu a trădat şi a ştiut să facă din artă nu un refugiu, ci un mijloc de rezistenţă, nu un alibi, ci un act: a reuşit să-şi regăsească locul în interstiţiul, *l'entre-deux*, dintre cultură şi viaţă. Teatrul său de artă a pecetluit această alianţă.

Jana Patockovă

Otomar Krejca: *teatrul de artă şi politica*

Relaţia dintre „teatru de artă" şi „teatru politic" este evidentă în activitatea lui Otomar Krejca. Alegerea sa se îndreaptă, fără niciun dubiu, către teatrul de artă, în vreme ce activitatea teatrului politic se îndepărtează de domeniul artei. Acest refuz aproape obsesiv de a amesteca politica cu arta (şi chiar în momente paroxistice de schimbări sociale, ca cele de după august 1968, când funcţia politică compromitea în mod clar ceea ce era în afara ei) exprimă, la Krejca, speranţa de a scăpa ana teatrală de dependenţa sa de propaganda politică zilnică, de a o elibera de orice manipulare ideologică. Ceea ce nu înseamnă că parcursul teatral al lui Krejca, care se întinde astăzi pe şase decenii, a fost liniar şi fără contradicţii. Ar fi putut fi, dar nu a fost, pentru că trăiam într-o ţară, Cehoslovacia, şi în vremuri în care raportul dintre artă şi politică ţinea de practica teatrală cotidiană.

Astăzi, recapitulând datele decisive ale itinerarului său profesional, Krejca constată: „Văd că atitudinile mele, purtarea mea în

viaţă în general arată mai degrabă o inflexibilitate politică". În chip de protest, el recomandă deviza: „Politica este nocivă în teatru"[467]. Această formulare sceptică, având conotaţii multiple, vrea să spună că un angajament politic dăunează teatrului din punct de vedere artistic, că îl face să-şi piardă forţele creatoare, mijloacele cele mai specifice şi pune în evidenţă experienţa concretă a unui artist care nu şi-a traversat epoca fără să fi trăit un context politic dificil.

Născut în 1921, Krejca aparţine unei generaţii care a crescut în primul nostru stat modern independent. Prima noastră republică cehoslovacă nu a durat decât douăzeci de ani, dar a ştiut să insufle cetăţenilor săi conştiinţa unei posibile aplicări a principiilor democratice. Sfârşitul brutal al primei noastre republici, în 1938, a declanşat prompta maturizare a tinerilor aparţinându-i aceleaşi generaţii a lui Krejca. Originea acestuia, venit dintr-o familie de ţărani în care pâinea se câştiga greu şi în care studiile secundare ale fiului erau plătite cu sacrificii, poate explica faptul că, încă de la începuturile sale, respingând cuvântul „creaţie", a conceput teatrul ca pe o muncă ce solicită o pregătire minuţioasă a fiecărui detaliu, profesionalismul fiind capacitatea de a căuta fără odihnă expresia cea mai justă şi cea mai propice pentru concretizarea fiecărui gest, a fiecărui cuvânt. Eforturile sale s-au concentrat asupra principiilor etice ale activităţii teatrale.

Krejca a trăit prima sa experienţă teatrală într-o trupă de amatori, pe care a fondat-o el însuşi cu colegi de liceu. Ca şi alte activităţi teatrale din epocă, programul său a fost inspirat de D 41 de E.F. Burian[468], unul dintre rarele centre culturale care dezaprobau deschis ocupaţia germană.

Pentru practica sa teatrală, Krejca a reluat un fragment din

---

[467] Otomar Krejca, „Divadla je pro politika skoda", extras din interviuri autobiografice de O. Krejca din anii 1989-1997, adunate de Ladislava Petiskovam în Faust, de J.W. Goethe, carte-program al spectacolului pus în scenă la Nârodni divadlo, Praga, 1997, p. 129.

[468] Cf. D. Monmarte, „Honzl şi Burian, structuralism şi Gesamtkunstwerk în L'CEuvred'art totale, studii reunite de Denis Bablet, coordonate şi prezentate de Elie Konigson, Paris, Ed. du CNRS, coli, Arts du spectacle, 1995, pp. 157-177. Vezi şi Jindrich Cerny, Otomar Krejca, Praga, Orbis, 1964; Karel Kraus a scris, la începutul anilor '80, un studiu inedit despre raporturile dintre tânărul Krejca şi Burian, Karel Kraus, Praga, Divadelni ustav.

programul D 41, publicat de Burian la începutul stagiunii 1940-1941; a fost ultima stagiune a acestui teatru înainte ca naziştii să-l constrângă la închiderea sălii. Pasajul ales de Krejca se intitula „Ce implică slujirea artei", adică:

„Tot ce e contrariul kitschului; denunţarea minciunii; mărturisirea curajoasă a unor adevăruri crude [...] îndrăzneala de a întreprinde experimente riscante; refuzul setei de bani; mărturisirea slăbiciunilor; separarea dintre cultură şi politică în cotidian; un program conceput cu cea mai mare generozitate şi care poate fi corijat treptat, dar nu poate să eşueze niciodată". **469**Teatrul lui E.F. Burian reprezenta pe atunci, pentru Krejca, nu numai un ideal estetic, dar mai ales un ideal etic.

Krejca a fost angajat ca actor la teatrul D 41 pentru prima stagiune de după Război, dar nu a rămas aici mult timp. Căci Burian, care se distingea printr-o regie bazată pe principiul compoziţiei muzicale, nu ezita să ceară supunerea totală a tuturor participanţilor scenici, inclusiv cea a actorului, lipsit astfel de propria sa creativitate. Actorii şi colaboratorii care aveau personalitate puternică îl părăseau adesea. Pe de altă parte, Krejca aplica exigenţele etice ale muncii teatrale pe care şi le însuşise de la E.F. Burian.

În 1946, făcea, de asemenea, cunoştinţă cu principiile esteticii structuraliste ale Şcolii de la Praga, cu ocazia seminariilor animate de Jan Mukarovski la Universitatea Carolingiană. La fel, o serie de reflecţii despre expresia teatrală contemporană, despre regie şi, în mod special, despre rolul predominant al regizorului. El a început prin a apăra regizorul ca autor original al spectacolului, care „[* * *] îşi găseşte în textul dramatic sursa de inspiraţie pentru o nouă viziune scenică specială, chiar dacă intenţia sa creatoare poate să fie radical diferită de intenţia textului."**470**

Krejca nu a uitat niciodată lecţia lui Burian: aceasta se articulează în jurul conceperii teatrului ca atelier de lucru şi mai ales în jurul importanţei organizării ritmice a mişcării scenice, la care participă muzica, lumina şi, bineînţeles, spaţiul scenic. În propria sa activitate de regizor, Krejca va efectua o evaluare critică a acestei

---

469 E.F. Burian, în Program D 41, nr. 1, Praga, 8 august 1940, pp. 2-3.

470 0. Krejca, „Co-je reziserismus" („Dominaţia regizorului"), în Divadelni zapisnik, I, Praga, 1945-1946, p. 145.

inspiraţii pentru a-i da o nouă bază: dualismul regizor-actor va deveni elementul său decisiv[471]. El declara, pe bună dreptate, că „arta actorului se identifică cu teatrul", că această artă continuă să fie „tema permanentă a vieţii sale de adult"[472]. După mărturiile mai multor actori, munca de regizor a lui Krejca a devenit din ce în ce mai pedagogică pentru actori, fiind apreciată de cei ce acceptau exigenţele sale.

A primit cea de a doua mare lecţie de teatru de la un alt membru al avangardei cehe. După ce l-a părăsit pe Burian, s-a alăturat regizorului Jiří Frejka, la Teatrul Municipal din Vinohrady, la Praga. Jiří Frejka voia să se servească de marele repertoriu clasic şi contemporan pentru a-şi exprima viziunea asupra teatrului popular. Colaborarea lui Krejca cu Frejka – care, de altfel, nu a întârziat să-i încredinţeze o primă punere în scenă – s-a dovedit de importanţă majoră pentru acesta, ca şi pentru viitoarea sa activitate de regizor. Jiří Frejka, a cărui imaginaţie fecundă îşi găsea sursa de inspiraţie în textul dramatic şi în jocul actorilor şi care considera regia responsabilă de sensul spiritual al teatrului, continuă să fie pentru Otomar Krejca „un model respectat fără rezervă".

Prins în atmosfera de după război, ale cărei conflicte latente s-au rezolvat prin lovitura de stat din Praga în 1948, tânărul actor Krejca era, mai întâi, ameţit de succesul personal: juca la teatru şi în cinema, studia şi preda la Şcoala Superioară de Artă

Dramatică. Era purtat de valul comunist pe care-l considera, ca mulţi alţii, o mare reconstrucţie socială. La început, adevăratul chip al acestei transformări i-a rămas ascuns. Procesele politice şi epurările nu au întârziat, totuşi, au fost inaugurate primele lagăre de muncă forţată, s-a declanşat o serie de sinucideri, printre care chiar cea a lui Frejka.

Actorul Otomar Krejca s-a mutat la Teatrul Naţional din Praga. Juca Othello şi tineri revoluţionari, roluri adaptate pe gustul zilei de clişeele epocii, răspunzând unei doctrine artistice unice, cea a realismului socialist. Ziarele acordau, şi ele, un loc important acestor clişee. În studiile pe care le-a scris sub influenţa lor, găsim dovezi de

---

[471] Krejca a continuat să joace ca actor la Divadlo Za branou. Ultimul său mare rol a fost Cebutîkin în Trei surori de Cehov.

[472] O. Krejca, „Divadla je pro politiku skoda", op. cit.

insatisfacţie faţă de sterilitatea artistică pe care o identifica foarte devreme în reluarea unor vechi scheme primare. La capătul anilor patruzeci şi cincizeci, metoda stanislavskiană fusese sterilizată graţie tuturor dogmelor în vigoare ce o utilizau. Evoluţia sa a fost deci desfigurată. Această metodă, folosită atât de creaţiile teatrale cehe, cât şi de cele din celelalte ţări din Est, a fost abandonată cu ocazia dezgheţului poststalinist. A fost cu totul altfel pentru Krejca, fiindcă o studiase aprofundat în anii patruzeci (după cum putem constata în studiile sale teoretice de după război) şi a ştiut să tragă un profit durabil, nu numai pentru atitudinea sa faţă de arta teatrală, dar şi pentru propria sa lectură, pentru interpretarea textelor dramatice şi pentru munca sa cu actorul, mai precis pentru motivarea concretă a situaţiei şi a gesticii.

Când a fost numit, în primăvara lui 1956, director artistic al secţiei dramatice a Teatrului Naţional, prima sa grijă a fost să-l promoveze pe postul de consilier literar pe Karel Kraus, fost consilier literar al lui Jiří Friska.

Noua direcţiune a Teatrului Naţional nu a publicat un program, ceea ce nu înseamnă că nu avea unul. Luciditatea lui se manifesta în efortul de a evita, în măsura posibilului, orice dimensiune politică. Reuşea cu greu să îşi ascundă intenţiile reale, fără să poată să le prezinte doar din acest motiv în cadrul unei declaraţii de ordin general. Când intenţiile au fost definite, atât din punct de vedere al dramaturgiei, cât şi din cel al regiei, de criticii pro şi contra, direcţiunea teatrului lui Krejca a fost nevoită să le apere împotriva atacurilor din exterior şi chiar din interior. Era vorba, în ce-l privea, să depolitizeze teatrul, să termine cu supunerea faţă de tezele politice ale Partidului. Acest efort se prezenta ca singura opoziţie posibilă, deşi dificilă, faţă de politizarea formală şi perversă din anii cincizeci, pentru care ideea de teatru politic coincidea cu utilizarea teatrului ca mijloc de propagandă. În realitate, această politizare a sfârşit prin a anestezia arta. Teatrul lui Krejca recrea dreptul la o existenţă artistică autonomă, la libertatea de a vorbi despre sensibilitatea omului epocii sale. El nu înceta să repună în discuţie intangibilul, adică doctrina antagonismelor de clasă şi a unei lumi divizate prin lupta ideologică. Diviziunea lumii deja nu mai privea planul politic, ci planul etic. Lumea se împărţea

într-o lume cu „valori morale înalte şi o alta, cu valori morale mici.”[473]

Această luptă dramatică era potrivită mai ales ca un conflict între generaţii, care conducea adesea la implicaţii politice. Ambiţia creaţiilor celor mai pertinente ale lui Krejca era să creeze o parabolă a omului, prizonier într-o lume în care circumstanţele interioare sau exterioare năruiesc aspiraţia umană la fericire. Teatrul lui Krejca îşi îndeplinea deci funcţia autentică în sânul societăţii, aşa cum nu se mai întâmplase de multă vreme, fapt la care publicul reacţiona în mod spontan, fără ezitări.

Insistând pe tema existenţei umane individuale, înscrise în reţeaua relaţiilor cotidiene, teatrul lui Krejca a fost acuzat de spirit apolitic şi de existenţialism, altfel spus, a fost declarat vinovat de a fi întreprins o subversiune ideologică.

Teatrul condus de el şi-a construit programul plecând de la un repertoriu contemporan naţional şi internaţional. Timp de cinci ani au fost propuse mai multe spectacole noi. Ele au dus la descoperirea unor autori ca František Hrubin cu o *duminică de august*, ca Josef Topol cu *Ziua lor* şi *Sfârşit de carnaval*, ca Milan Kundera cu *Proprietarii cheilor*. Programul Teatrului Naţional s-a realizat prin munca în echipă, reunind regizori ca Alfred Radok, regizori care aparţineau aceleiaşi generaţii şi împărtăşeau aceleaşi opinii, fără să-l uităm pe scenograful Josef Svoboda. Seria montărilor, în care stilul secţiei dramatice a Teatrului Naţional s-a definit clar, în chip unic şi neegalat, a permis să se prezinte un nou stil de joc. Dramaturgia de la Teatrul Naţional a fost desemnată de la început ca fiind cehoviană, dar ea nu a prezentat primul şi unicul său Cehov decât în 1960. Era vorba de un eveniment al cărui renume a depăşit graniţele Cehoslovaciei: prin montarea

Pescăruşului, în regia lui Krejca, interpretarea cehoviană s-a angajat pe o nouă cale[474].

Consilierii artistici de la Teatrul Naţional fiind concediaţi după

---

[473] Krejca refuza implicit si separe lumea din punct de vedere ideologic, să opună Vestul, capitalist sau imperialist, Estului, considerat cea mai bună lume posibilă. Acest criterii oficiale invadaseră în Est domeniul etic.

[474] Cf. Beatrice Picon-Vallin, „Trei surori", în O. Krejca, P. Brook, Les Voies de la creation theâtrale, voi. X, Studii, texte şi mărturii reunite şi prezentate de Denis Bablet, Paris, Ed. du CNRS, 1982, pp. 29-95.

cinci ani, în 1961, prin intervenţia Partidului, Krejca a demisionat din postul de director al secţiei dramatice. Era rezultatul unor presiuni venite atât din exteriorul, cât şi din interiorul teatrului. Roadele unui efort de câţiva ani au confirmat imposibilitatea de a construi un teatru cu un stil specific clar şi definit în interiorul unei instituţii conservatoare, inerte şi colosale.

Un an mai târziu, Krejca şi-a publicat viziunea despre arta actorului contemporan, prin care încerca să înţeleagă propriul său eşec la Teatrul Naţional.

„Arta actorului specifică unui teatru nu este suma prestaţiilor diferiţilor actori. Este mai degrabă o concepţie despre artă, care se exprimă prin jocul unui întreg ansamblu. De aceea arta dramatică evoluează, se metamorfozează şi se dezintegrează, se armonizează sau nu în funcţie de starea de sănătate a diferitelor teatre. Este necesară voinţa unui întreg organism pentru ca ea să se dezvolte repede şi sigur. Dar o astfel de voinţă nu este prezentă decât într-un organism ce lucrează cu un anume fond de idei artistice, născute dintr-un program concret. Pentru a fi capabil să creeze, un teatru trebuie să aibă o mare forţă de autoorganizare. Nu putem s-o înlocuim, cum absurd se crede mereu, printr-o injecţie din exterior, oricare ar fi ea… Această forţă se va naşte din raportul unui anumit grup de artişti cu arta şi cu viaţa”. 1

Un program comun unui grup de persoane, având aceeaşi viziune asupra vieţii şi artei, nu poate să se realizeze decât într-un anume tip de teatru, adică într-unul care se creează în mod firesc, spontan, un mic teatru care se constituie ca un atelier de lucru unde se reunesc oameni împărtăşind aceleaşi opinii. Krejca şi-a formulat mai precis concepţia despre teatrul-atelier cu ocazia discursului introductiv, susţinut la Congresul Institutului Internaţional de Teatru (I.T.I.) în 1968. El a stabilit cu multă rigoare bariera între teatrul-atelier şi teatrul-uzină. Această distincţie a avut un important ecou asupra reflecţiilor noastre ulterioare. Teatrele-uzină erau subvenţionate de stat, care, în schimb, îşi acordau dreptul să le „dirijeze pe planul ideilor”, adică să le utilizeze ca instrumente de propagandă ideologică. „Teatrele-atelier se vor găsi întotdeauna pe o anumită baricadă, în ţara Artei. De partea cealaltă a acestei linii de nedepăşit vor rămâne teatrele pentru care Arta nu este decât un element printre altele şi nu cel esenţial; celelalte elemente fiind banii, latura reprezentativă, ideologia, popularitatea, siguranţa materială,

prestigiul sau facilul."[475]

a

În cursul discuţiilor, Krejca a aderat apoi la părerea celor care, adoptând viziunea sa asupra teatrului-atelier, au declarat: „Este teatrul pe care îl făceau Stanislavski, Vahtangov, Ohlopkov, Tairov, Meyerhold, Copeau, Jouvet, Pitoeff; teatrul pe care îl profesează, cred, Strehler, pe care îl făcea Brecht etc., deci nimic nou [...]."[476]

Ideea de a crea un teatru s-a materializat în 1965. Fondatorii l-au numit *Divadlo Za branu* (*Teatrul din spatele porţii*). Ei au urmărit un scop clar şi simplu, exprimat astfel de Krejca: „Să nu facem decât ceea ce considerăm esenţial; să facem astfel de la început până la sfârşit, încât să ne simţim fericiţi şi satisfăcuţi în munca noastră; să muncim astfel încât, după toate eforturile şi îndoielile inevitabile, să putem zice: «Da, este ceea ce voiam să spunem – exact aşa am vrut să ne exprimăm – nu există un alt fel de a o exprima. Dacă am fi spus-o altfel, nu am fi putut fi noi înşine.» „[477]

Dreptul teatrului de a-şi alege publicul sau mai degrabă la o alegere liberă şi bilaterală, făcută în acelaşi timp şi de teatru, şi de public, decurge logic din această deviză a lui Krejca. A sluji comunitatea devine mai puţin important decât a sluji adevărul artistic; acesta este esenţial, mai profund, mai obscur, se lasă studiat şi cucerit pentru a dispărea din nou şi a reapărea după ce concepţia s-a clarificat. Un astfel de parcurs, îndepărtându-se de ideologie şi de actualitate pentru a plonja iar în profunzimile operei, care are sarcina să sesizeze totalitatea lumii, cere imperios un angajament moral al creatorului în practica sa teatrală, ca o constantă esenţială. *Divadlo Za branu* a îndeplinit această sarcină prin programul său estetic. Graţie unei rupturi cu elementele apriorice ale unei manipulări ideologice, tentativa de a concepe istoria omenirii ca istorie individuală a omului

---

[475] O. Krejca, „Teatrul ca atelier", comunicare la Congresul ITI, Praga, 11 iunie 1968, publicată în „Otomar Krejca şi Teatrul Za branu din Praga", supliment al revistei Travail tbeâtral, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972, p. 94.

[476] La Reuniunea internaţională a oamenilor de teatru, care s-a ţinut la Praga, pe 11-14 iunie 1969, la Clubul Culturii, când Institutul Internaţional al Teatrului a împlinit douăzeci de ani de existenţă.

[477] O. Krejca „De ce Za branu", text introductiv la Programul turneului la Londra, publicat în „Otomar Krejca şi Teatrul Za branu din Praga", Tra- vail theâtral, ed. cit. p. 9.

prins în relaţii multiple devenea, ea însăşi, o constatare privind existenţa omului contemporan. Imagini din ce în ce mai complexe, puse în aplicare în montările unor piese de Cehov, Schnitzler, Musset (*Lorenzaccio*), Sofocle (*Oedip*, *Antigona*) au fost înţelese şi apreciate în Cehoslovacia. Spectacolul cu *Lorenzaccio* a fost ultimul şi a beneficiat de analize critice aprofundate, care evaluau noutatea unei „teatralităţi radicale" la care ajunsese Krejca. Căci periodicele ce se ocupau în mod special de teatru fuseseră suprimate în Cehoslovacia la începutul anului 1970. „Găsim, totuşi, în *Mlada fronta*, unul dintre cotidienele normalizate după ocupaţia din 1868, impactul social şi politic al regiei [...] uimitor de concordante cu sentimentele noastre de inspiraţie politică actuală", ceea ce confirmă, din nou, această observaţie valabilă deja pentru teatrul grec: „Munca artistică este o luptă pentru o expresie nouă, o căutare eterogenă a adevărului, o chestionare a posibilităţilor şi responsabilitatea fiinţei umane, a cărei proprie existenţă intră în lupta politică globală."**478**

1 în Franţa, textul a fost jucat sub titlul *Elvire Jouvet 40*, în regia lui Brigitte Jaques, în 1986, la Théâtre National din Strasbourg şi la Théâtre de l'Athenee Louis Jouvet din Paris cu Philippe Clevenot în rolul lui Jouvet. Benoît Jacquot filmează spectacolul alb-negru în 1986. Strehler l-a pus în scenă cu actriţa Giullia Lazarini la Piccolo Teatro, la scurtă vreme după aceea, cu ocazia deschiderii studioului Fosatti.

1 A.P. Cehov, *Opere*, vol. X, *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, ESPLA, Bucureşti, 1960, p. 374.

1 François Joseph Belanger a fost, de asemenea, arhitectul Conservatorului (1796-1798) şi al Bibliotecii Naţionale (1796-1800).

1 Arhivele Stanislavski, muzeul MHAT, nr. 751, p. 29.

1 Arhivele lui V. Nemirovici-Dancenko, Muzeul MHAT, nr. 2060.

1 Nu insist asupra posibilităţii de a utiliza în rusă cuvântul „artistic": *artisticeski*, preluat din franceză. Termenul s-a banalizat la sfârşitul secolului al XIX-lea. N. Ostrovski, pe care cu greu am putea să-l bănuim de francofilie, a creat în 1865 un *artisticeski krug*", un cerc de actori şi de muzicieni care ţinea cursuri de artă dramatică în 1879.

2 Lev N. Tolstoi, *Şto takoe iskusstvo*? „Sovremennik", Moscova,

---

478 Cf. Vladimir Mracek, „Lorenzaccio", în Divadlo, nr. 1, Praga, 1970; Sergej Machonin, în „Lorenzaccio", în Divadelni noviny, nr. 5, anul XHI, Praga,

1985, pp. 278 – 279.

3 Nemirovici, Koreneva, Muratova, Knipper, membrii Primului Studio îi blestemă în noiembrie 1917 pe bolşevici. Valentin Smâşliaev, *Petcialno i nehoroşo v nasem teatre… Dnevnik 1927-1931*, Moscova, iz. Intergraf Servis", 1996, pp. 262 – 265. Fiul actorului Kacialov s-a angajat pentru câteva luni în armata albilor, ceea ce are legătură cu faptul că actorul a părăsit Moscova în 1919, pentru un turneu în sud cu o pane din trupă. Grupul de actori de la MHAT

3 Vezi memoriile lui Vădim Şverubovici, *O starem Hudoistrennom Teatre*, Moscova, Iskusstvo, 1990, pp. 370 – 371.

2 A. Smeliański, *Oleg Efremov*, *teatralnîi portret*, Moscova, STIL, 1987, p. 28.

1 Aşa cum ne apare spre bătrâneţe, de-a lungul câtorva secvenţe din arhivele de film în care îl vedem şi auzim repetând acasă, la sfârşitul vieţii (repetiţiile cu *Tartuffe*, 1938).

3 M. Gorki, Scrisoare către Cehov, începutul lui octombrie 1900, citată de S. Durâlin, *Moskovski Hudejestrennîi Teatr*. *Bibliograficeskii ukazatel* (1898-1936), Moscova-Leningrad, 1939, p. 5.

3 Vezi Ms C 18, *Note Book 26* (*Bach's Passion*).

xibid., f°2 r».

2 Cu excepţia lui Yeats, care, la vremea aceea, nu era cunoscut în afara Angliei, celelalte titluri sunt opere simboliste cunoscute. De exemplu, la Théâtre de l'Oeuvre au fost jucate toate operele citate în acest repertoriu, cu excepţia

1 Vezi Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask* (*în spatele măştii*), *Ibid*., pp. 147-150.

1 Ms A 23, *Über Marions notebook* (1), f° 16 v°.

2 Ibid. f° 18 r°.

1 În altă parte în acelaşi caiet, el notează: „Macbeth a possible revival for the U-M" („Macbeth, o posibilitate de a renaşte pentru *Über marionette*") (Ms A 23 (2), f° 7 v°).

3 Edward Gordon Craig, „De PArt du théâtre. Premier dialogue", în *L'Artdu théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, p. 123.

4 Cf. „Teatrul în Germania, Rusia şi Anglia", în *De l'Art du théâtre*, ed. cit., p. 100 şi următoarele: minuţia în lucru, gustul perfecţiunii asociat refuzului comercialului, acestea sunt virtuţile pe care Craig le găseşte în teatrul

Ibid., p. 319.

Ibid., pp. 459 – 460.

3 Deutsche Kunst und Dekoration a apărut din 1897 până în 1934, la început cu subtitlul *Illustrierte Monatshefte fur moderne Malerei*, *Plastik*, *A rebitektur*, *Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten*, editată la Darmstadt de Alexander Koch.

J. Rouche, op. cit., p. 35. Cf. următoarele scene: Ţara Amintirii (Londra), p. 34; Ţara Amintirii (Moscova), p. 35; Cimitirul (Londra), p. 38; Cimitirul (Moscova), p. 39. Rouche a publicat două planşe în culori ale altor două scene din *Pasărea albastră* –, *Palatul Nopţii* şi *în faţa casei*. După Oliver M. Sayler, care scrie în 1922 că Rouche ar fi desenat el însuşi schiţele copiind scenele lui Egorov după câteva fotografii (32) care au fost distruse în timpul războiului în 1914, desenele originale nu au existat niciodată; cf. Oliver M. Sayler, *The Russian Theater*, New York, Brentano's, pp. 31-44. Alături de schiţe figurau fotografii după costumele realizate. O a doua ediţie a lucrării lui Rouche, mai modestă în ceea ce priveşte ilustraţiile, a apărut în 1924.

1 Siegfried Jacobsohn: *Max Reinhardt*, Berlin, Erich Reiss, 1910; pentru exemplarul adnotat de Craig (cf. *intra* în text) în cf. BnF, Arts du spectacle, Fond Craig (E.G.G.C. 8° 831).

Londra, Frank Palmer, 1912; în exemplarul din Fondul Craig (E.G.G.C. 4° 166) găsim următoarea observaţie, scrisă cu creionul pe cea de a treia pagină a copertei: „(1912 acesta). O carte printre cele mai superficiale care au putut să apară pe acest subiect, dar una dintre puţinele publicate şi singura publicată în engleză. 1913 [alături: Acum (1923) sunt mai multe]. În 1914 M. Moderwell scrie o altă carte pe acest subiect, *The Théâtre of Today*. La fel de superficială şi lipsită de formă. Nu are un punct de vedere. Nişte promenade, incorect. În 1914 M. Sheldon Cheney publică *The New Movement in the Théâtre*, care este puţin mai clară şi mai bună pentru că are un discurs mai precis decât celelalte. De atunci se publică studii cu regularitate, aproape zece pe an". *

2 Londra, New York, John Lane, 1914.

1 Théâtre Arts Magazine, New York, 1916-1923, devine *Théâtre Arts Monthly*, New York, 1924-1939. Începând cu numărul din februarie 1918 (II.

2 „Din nefericire, calitatea jocului stilizat dispare odată cu reprezentaţia, cu excepţia acelei părţi care poate fi surprinsă cu aparatul de fotografiat şi care priveşte scenele şi dispoziţia actorilor".

2 Alexander Bakshy, *The Path*, ed. cit., pp. 121-198.
Ibid., p. 319.
Ibid., p. 74.
2 Io, *Strehler*… ep. cât., p. 226.
O, *Strehler*… ed. cit., p. 224 – 225.
2 G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, ed. cit., p. 120. Fraza nu există în ediţia franceză a cărţii.
O. Krejca, „Herec neni sunt" („Actorul nu e singur"), în *Divadlo*, nr. 4, Praga, 1962, p. 13. face apel la lenea spiritului, care refuză reflecţia individuală şi conştientă, împiedică o luare de poziţie personală, impune un acord spontan, şi nu o decizie de ordin moral. Un teatru care contează pe acordul general, *consensus omnium*, face un lucru inutil, care se situează în afara artei."[479]

Când au sosit agenţii cei mai agresivi ai normalizării, acest apel nu a rămas fără ecou în rândurile artiştilor şi criticilor. Teza lui Krejca, respingând angajarea politică a artei, a avut un răsunet polemic, fiind dezvoltată în revista *Divadlo*, care a publicat un articol de Ivan Vojtech, intitulat „încă o dată despre tema artei şi a politicii". Acesta din urmă a apreciat atitudinea curajoasă a lui Krejca, a subliniat importanţa de a fi pus problema esenţială a calităţilor politice ale unei opere artistice autonome şi a completat discursul prin propriile sale critici. Ele se sprijineau înainte de toate pe ideea fundamentală a regizorului, care considera raportul dintre artă şi politică ca fiind un raport între o politică proastă (politicieni care manipulează oamenii cu scopuri represive, pentru a-şi consolida şi păstra puterea) şi o artă *bună*. Vojtech vede critica pe care Krejca i-o face teatrului politic ca pe o critică restrictivă; în realitate, teatrul politic (în sensul profund al termenului, acela de teatru ce se angajează în problemele ce privesc cetatea, *polis*) a avut puţin spaţiu ca să înflorească realmente în ţara noastră, pentru că regimurile totalitare nu încurajează decât alegoria şi numai prin atenuarea presiunii totalitare arta îşi regăseşte mijloacele specifice.

Voytech aminteşte, de asemenea, felul original în care Václav Havel a modificat teatrul absurdului, pentru a-şi oferi mijloacele de a

---

[479] 0. Krejca, „Discurs introductiv la cea de a IV-a întâlnire a Uniunii artiştilor de teatru cehoslovaci", în Svaz ceskoslovenskych divadelniku, Praga, 1969.

înţelege conflictele lumii noastre în universalitatea lor. Acest tip de teatru politic, *interesând Cetatea*, pune în evidenţă posibilităţile unei expresii artistice care eliberează teatrul ceh de constrângerile naţionale şi întăreşte conştiinţa noastră de apartenenţă la lume. „Să nu ne înşelăm, o artă de calitate nu va fi niciodată compatibilă cu o politică proastă, la fel cum o politică proastă nu se va alia niciodată cu o artă de calitate."[480] Aceasta a fost concluzia criticului, concluzie pe care politicienii cehi au pus-o în aplicare, după puţină vreme. Revista *Divadlo* a fost interzisă şi *Divadlo Za branu* a devenit, un an mai târziu, victima represiunii ideologice. Suspiciunea lui Krejca era întemeiată. În ciuda unui refuz categoric al oricărui discurs politic, teatrul său nu a putut să se îndepărteze, aş spune chiar să se desolidarizeze de epocă, ceea ce a dat spectacolelor sale o rezonanţă politică indiscutabilă.

De-a lungul celor cincisprezece ani în care a fost împiedicat să lucreze în propria sa ţară, Krejca nu şi-a abandonat niciodată poziţia critică, nu numai faţă de radicalismul cultural al extremei stângi, al cărei discurs nu l-a acceptat, ci şi faţă de presiunea crescândă a mediilor culturale comerciale. El continuă să apere etica unui teatru de artă, care i se pare indispensabil. După reîntoarcerea pe scenele cehe, la începutul anilor nouăzeci, nu a încetat să le critice slăbiciunile. Nonconformismul lui Krejca, refuzul oricărei poziţii comode şi sigure, al rutinei, al adoptării formale a tendinţelor la modă, a stârnit puţin entuziasm, în contextul din Cehia de după Revoluţia de Catifea. Totuşi, el predică neîncetat etica teatrului de artă, susţinând că ea este un prealabil indispensabil fiecărei reprezentaţii teatrale.

ANNE-FRANGOISE BENHAMOU

Patrice Chereau: *utilul şi frivolul*, *simţ acut al plăcerii şi culpabilitate a neputinţei*

Cu ocazia unui interviu acordat revistei *Travail théâtral* în 1973, în care Emile Copfermann îi cerea să-şi explice relaţia cu teatrul, Patrice Chereau răspunde astfel la o întrebare privind sejurul la Piccolo Teatro[481] şi admiraţia faţă de actorii pe care i-a găsit acolo:

---

[480] 1. Voytech, „încă o dată despre tema artei şi a politicii", în Divadlo, nr. 4, Praga, 1969, p. 3.

[481] Strehler decisese să se retragă pentru moment de la direcţia Piccolo Teatro după 1968 şi Paolo Grassi 1-a invitat pe Chereau să pună în scenă aici trei spectacole în limba italiană, între 1970 şi 1972.

„[Actorii italieni] sunt produsul unei tradiţii care le aparţine, una mai puţin literară ca cea franceză. [...] Ei ştiu [...] că ceea ce se face pe scenă nu are decât o importanţă relativă, nu e decât teatru. Ei ştiu ce este lucrul acesta – fundamental pentru cei ce îl fac – mai puţin fundamental pentru cei ce merg la teatru şi total inutil pentru ceilalţi. În definitiv, în asta constă frumuseţea.

Cred din ce în ce mai puţin în importanţa teatrului şi, în acelaşi timp, cred în el din ce în ce mai mult; dar îl resituez şi îl aşez la locul său adevărat: ceea ce e cu adevărat frumos în teatru este faptul că e un bibelou de doi bani. Un bibelou important şi inutil. [...]

Teatrul devine cu adevărat important când cel care îl face ştie că nu este important. Dar pentru cel căruia îi este destinat, el are cu totul altă importanţă, o cu totul altă semnificaţie. Şi e bine că e astfel. [...]

Şi de aceea actorii angajaţi mă plictisesc; sensul vieţii nu este în întregime acolo, în teatru.

Când am început să fac teatru, am plonjat din plin în aceste idei: teatrul este o adevărată luptă etc. Şi uităm că personalitatea teatrului constă tocmai în caracterul său lejer. [...]

Dacă există oameni care fac din teatru motivaţia vieţii lor, ei trebuie să ştie, fără niciun dram de romantism, că dau importanţă unui lucru care, pentru alţii, are mai puţină însemnătate.

Mai ss, minunatul clovn care îl joacă pe Ebert în *Toller*, şi-a consacrat întreaga viaţă ca să se urce pe un scaun, să sară pe el şi apoi să-l rupă şi să cânte la o mică vioară. Iată viaţa lui toată. De o absolută inutilitate: trăită cu seriozitate. Nu este simplu şi are profunzime."[482]

Chereau scrie aceste rânduri, care conţin o evidentă intenţie provocatoare, într-o revistă marcată de opţiunile sale politice şi într-o epocă în care unii dintre detractorii săi îl acuză cu violenţă că practică un teatru de estet, un teatru cu rafinamente decadente, neangajat, care se îngrijeşte prea puţin de conţinut, reacţionar ca fond, un teatru care ar fi renunţat să caute un nou public[483].

---

[482] „Crema şi spuma", convorbire cu Emile Copfermann, Travail tbeâtral, nr. XI, Lausanne, aprilie-iunie 1973.

[483] Citim, de exemplu, sub pana lui Bertrand Poirot-Delpech: JAasacru la Paris, adaptat după Marlowe, de Patrice Chereau, a adus dovada [...] că, incapabili să atingă «non-publicul» definit în 1968 chiar la Villeurbanne, noii acţionari ai Teatrului Naţional Popular (P. Chereau şi R. Planchon) se sinchiseau prea puţin

Stânga îi reproşa atunci lui Chereau că şi-a trădat tabăra. Într-adevăr, activitatea sa teatrală se situase, mai întâi, în modul cel mai clar sub semnul lui Brecht – fiind influenţat direct şi indirect de Planchon şi de Strehler. Fără îndoială, nu era o întâmplare că prima piesă pe care a decis să o monteze, o piesă scurtă într-un act de Victor Hugo, se intitula tocmai *Intervenţia* – chiar dacă acest cuvânt, cu siguranţă, nu avea pentru Hugo rezonanţa politică pe care putea să o capete în universul teatral al anilor şaizeci. Cu acest prim spectacol în care se împleteau tema luptei de clasă şi jocurile seducţiei şi, de asemenea, cu montările care au urmat, fondate pe analize marxiste, Chereau a adoptat fără echivoc linia unui teatru de *intervenţie*, hrănit tocmai de speranţa în progresul social şi istoric, un teatru care crede în puterea sa de a participa la schimbarea lumii.

Dar în 1973, după cum arată acest interviu, principala preocupare a lui Chereau nu mai este „funcţia teatrului în societatea noastră" – după o expresie preluată din primul editorial al revistei *Travail théâtral* în 1970 – ci teatrul ca meşteşug. Pare să se intereseze mai mult de raportul teatrului cu propria sa memorie – această tradiţie

---

să «culturalizeze» sau măcar să-1 distreze pe micul burghez, abandonând aceste sarcini meschine Teatrului Châtelet şi Comediei Franceze, sau Centrelor Dramatice. [...] Pentru a şti ceea ce Chereau aştepta personal din această învestitură (numirea la codirecţiunea Teatrului Naţional Popular), fără să aşteptăm grimasele sale de la conferinţa de presă ministerială, ar fi fost suficient să citim programul spectacolului său precedent, La Finta serva, unde, citându-1 pe Roger Vailland, el nu recunoştea alte avantaje ale «epocilor de sfârşit de regim» şi ale «instituţiilor pe cale să se sfârşească» în afară de faptul că lasă să li se smulgă «instrumente de plăcere». Chiar dacă tot pitorescul spectacolului său după Marlowe poate fi justificat, chiar dacă atinge momente de mare frumuseţe în jubilarea decadentă â la Visconti, este clar că, fără grija conţinutului, mai degrabă scurt şi reacţionar - Istoria este o cloacă - şi din dificultăţile altor animatori el şi-a oferit luxul să denigreze cu splendoare propriul său privilegiu de artist. [...] Dar Chereau nu este singurul creator pe care neîncrederea faţă de teatru instituit ca agent politic îl face [...] să-şi neglijeze căutările şi satisfacerea publicului, să se dezangajeze, să stea în «relâche», în aşteptarea nu ştiu cărei «mari seri culturale» şi să se piardă în rafinamentele de estet sau din referinţele de intelectual. Il vedem astfel pe Antoine Vitez jucându-se cu infinitele «conotaţii» pe care i le inspiră Electra sau Faust; experienţele cele mai captivante ale stagiunii, salutate ca atare, de la stânga la dreapta, dar închise în ele însele şi rezervate, orice am spune, unui public de mandarini." (Jielâche la moştenitorii lui Vilar", Le Monde, 13 iulie, 1972.)

neliterară pe care a găsit-o în Italia – decât de angajarea lui în Istorie. Utilităţii politice sau sociale a teatrului, revendicate de mulţi la acel moment ca necesitatea sa esenţială[484], Chereau nu va înceta să îi opună latura sa de divertisment, ceea ce numeşte el aici caracterul inutil al actului teatral ca justificarea sa cea mai înaltă. Şi chiar dacă nu va utiliza niciodată expresia „teatru de artă", fără îndoială pentru el redundantă, nu va pierde nicio ocazie de a se defini ca artist şi – mai ales, după sejurul de la Milano – ca meşteşugar al teatrului, alăturându-se astfel aventurii cu chipuri multiple a teatrului de artă, una dintre constantele acestuia fiind grija pentru memoria şi supravieţuirea teatrului prin firele reînnodate, de-a lungul secolelor, ale concretului scenic şi ale practicii meşteşugăreşti.

Căci Patrice Chereau, ca majoritatea regizorilor pe care-i asociem teatrului de artă, fie că au întrebuinţat sau nu această expresie, a vrut de la prima sa punere în scenă să-i inventeze un trecut gestului său artistic, alegându-şi rădăcini teatrale, dotându-se, la fel cum au făcut înaintea lui Copeau, Meyerhold sau Vilar, cu o genealogie mai mult sau mai puţin visată. Şi prin ea s-ar fi înfăptuit resurecţia sau transfigurarea. Într-adevăr, de la început, el a înmulţit în spectacolele sale referinţele teatrale: împrumuturi din grotescul expresionist sau din cabaretul anilor douăzeci (*Intervenţia*, *Crima din strada Lourcine*), referiri la lumea circului, după cum am văzut mai sus, circ pe care îl vom regăsi în machiajul clovnului alb din *Richard al II-lea*, aruncat pe o arenă de nisip, la fel ca în prima versiune a piesei *în singurătatea câmpurilor de bumbac*, pusă în scenă ca o „intrare de clovni"; aluzii la music-hall pentru *Paravanele* de Genet, omagiu teatrului de bâlci, nomad – de la actorii de propagandă care traversează *Toller*, la actorii din *Hamlet*, care intră în sală purtând costume contemporane, pe muzica lui Prince. Şi să nu uităm, teatrul în teatru imaginat pur şi simplu de Chereau, derizoria trupă ambulantă care încearcă să prezinte unui public de ţărani şi de muncitori o piesă „angajată" de Pablo Neruda (*Splendoarea şi moartea lui* Joaquín *Murieta*): tot atâtea forme populare din care arta sa nu a încetat să se hrănească şi care traversează ca un fir roşu spectacol după spectacol, conjugate,

---

[484] Astfel, primul editorial al revistei Travail theâtral afirma: „Singurul teatru care are valoare este cel ce ne pune în raport direct cu lumea".

începând din 1969, cu o referire recurentă la marea formă spectaculară a secolului al XIX-lea, la teatrul *à l'italienne*, adică opera. împreună vor juca un rol important în genealogia imaginară a lui Patrice Chereau.

Printr-o stranie ironie a istoriei, totul se petrece, deci, ca şi cum ar fi vorba de însăşi moştenirea pe care unii pionieri ai teatrului de artă ar fi vrut s-o lichideze – teatrul veacului al XIX-lea cu maşinăriile şi pânzele sale pictate, mergând până la ultimele sale avataruri burgheze şi deriva către zona de spectacol – pe care Chereau a ales-o pentru a opune exigenţelor ce ţin de un anume tip de angajare şi de radicalism politic, născute în Mai 1968, ceea ce trebuie, totuşi, să numim un teatru de artă. Se impunea, aşadar, lansarea unei provocări şi, de asemenea, o criză artistică şi intelectuală majoră.

Să revenim, aşadar, la momentul decisiv, când Chereau, în iunie 1969, demisionează de la Teatrul din Sartrouville din apropierea Parisului, pe care-l conducea de trei ani, şi părăseşte zgomotos terenul unei arte angajate sau chiar de intervenţie directă.

Într-un articol răsunător, datat 1 mai 1969, intitulat „O moarte exemplară"**485** (cea a Teatrului din Sartrouville), îşi critică nu numai propriul parcurs cultural înverşunat, pe care l-a străbătut din 1966, ci şi ultimele rânduri ale faimoasei Declaraţii de la Villeurbanne, pe care a semnat-o în iunie 1968, alături de un mare număr de regizori şi de directori de teatru. Să rezumăm aceste rânduri: semnatarii cereau teatrului public să îşi revizuiască atitudinea duplicitară faţă de cultura burgheză şi să devină, în fine, cu adevărat popular printr-o politizare mereu crescândă şi prin căutarea „non-publicului". Din 1969 Chereau va mărturisi public faptul că întoarce spatele unor astfel de obiective, mult mai repede şi mai clar – mult mai cinstit – decât mulţi dintre colegii de breaslă, care vor avea nevoie adesea de numeroase contorsiuni pentru a ajunge la acelaşi punct de vedere, fără să aibă întotdeauna onestitatea de a mărturisi. Într-o perioadă – e nevoie s-o reamintim – de o extremă violenţă ideologică, o perioadă în care nu încetează să răsune lozinca „totul este politică", împrumutată de la Gramsci, o perioadă în care Revoluţia culturală chineză este fluturată

---

485 Acest articol apărut iniţial în Partisans, nr. 47, aprilie - mai 1969, a fost reluat integral în Chereau, Les Voies de la cretion theâtrale, voi. XTV, studii reunite şi prezentate de Odette Aslan, Paris. Ed. du CNRS, 1986, pp. 92-96.

ca un drapel de intelectualii la modă, Chereau găseşte luciditatea de a-şi asuma public ambiguitatea legăturii sale cu moştenirea culturală, de a-şi defini practica teatrală, mai înainte de toate ca pe o căutare artistică, cu tot ceea ce are ea individualist, şi de a oficializa divorţul propriei arte de acţiunea politică. Acolo unde semnatarii Declaraţiei de la Villeurbanne (printre care şi el) se angajau să refuze orice altă concepţie a culturii decât cea „care implică exigenţa unei intervenţii efective, vizând să modifice raporturile actuale între oameni”**486**.

Chereau afirmă că de acum înainte singurul teatru care are dreptul la epitetul de „politic”, singurul teatru ce acţionează cu adevărat este cel ce se naşte pe stradă în perioadă prerevoluţionară; el nu poate fi decât un teatru proletar, suscitat de Istorie, şi în niciun caz rodul unei alegeri estetice, un teatru făcut de artişti profesionişti, în niciun caz produsul unui teatru de cercetare, singurul în care îşi recunoaşte demersul şi care va fi de-acum înainte, adaugă el, unicul obiect al militantismului său.

Violenţa acestui examen de conştiinţă, exigenţa care-l face pe autorul său să-l dezvăluie public, curajul unei astfel de luări de poziţie în 1969 arată că există aici altceva decât o banală schimbare de opinie oportunistă. Într-adevăr, pentru Chereau nu înseamnă să lichideze speranţele şi utopiile care au animat un anumit teatru din anii cincizeci sau şaizeci, ci – şi nu e deloc acelaşi lucru – e vorba de a începe să le poarte doliul. Va fi necesară o muncă ce se va dovedi repede interminabilă. Iar tema triplului doliu – doliul angajării într-o comunitate, doliul acţiunii politice, doliul participării la Istorie – va bântui de acum opera lui Chereau. Căci itinerariul unic al artei sale poate fi, de asemenea, înţeles ca un lent şi interminabil *travail de deuil*, doliu fără sfârşit, al unei realităţi în sânul unui teatru menit artei sau condamnat la artă. Un teatru abandonat fie bucuriei propriei sale gratuităţi – asta se cheamă plăcere – fie disperării cauzate de inutilitatea sa – asta se cheamă neputinţă. Simţ acut al plăcerii şi culpabilitate a neputinţei: aceste două coordonate ale artei teatrale se află, după Patrice Chereau – să nu uităm – în inima erotismului personajelor sale, căci ele sunt izvorul viu al suferinţei etice nestinse

---

486 „Declaraţia de la Villeurbanne", reluată în Philippe Madral, Le Theâtre bors les murs (Teatrul în afara zidurilor), Ed. du Seuil, 1969.

care le străbat, ca şi pe creatorul lor.

După consecinţele lui Mai ’68, i-au trebuit lui Chereau mai puţin de două spectacole pentru a refuza orice posibilitate a unui demers artistic intervenţionist. Într-un fel mai degrabă comic, *Preţul revoltei pe piaţa la negru*, spectacol creat în octombrie 1968, arată incapacitatea unei trupe de studenţi de a găsi forma de teatru adecvată revoluţiei care asediază clădirea în care repetă şi care pătrunde în sală, în vreme ce ei se mai întreabă încă: Shakespeare sau nu Shakespeare? Mai patetică este trupa de actori din *Splendoarea şi moartea lui joaquin Murieta*, piesa lui Pablo Neruda, montată la Piccolo Teatro din Milano în 1970; actorii eşuează aici în asemenea hal în tentativa lor de teatru revoluţionar, încât sfârşesc prin a-şi vedea reprezentaţia confiscată de către spectatori, un public format din proletari care iau în stăpânire teatrul ca pe o armă de propagandă.

Dacă aceste două spectacole abordează în mod explicit tema esteticii angajării pentru a ajunge să-şi conştientizeze autoironie eşecul, Chereau va pune problema propriei sale responsabilităţi, mult mai complex şi mai dureros, prin intermediul anumitor personaje. Lectura pe care o propune pentru *Don Juan*, primul text clasic montat după 1968, este în întregime legată de problematica angajării artistului sau a intelectualului, astfel încât pare un autoportret. Chereau vede în înfrângerea marelui senior libertin o formă a eşecului oricărei tentative de trădare de clasă: dacă îi recunoaşte lui Don Juan o autentică forţă subversivă, în acelaşi timp îşi demască individualismul sălbatic ca fiind o tragică neputinţă de a schimba cauza lumii.

Douăzeci de ani mai târziu, Chereau va aborda personajul Hamlet în aceiaşi cheie: îl va construi ca pe un personaj cu o extraordinară energie fizică, străin de orice pasivitate, dar, pe de altă parte, incapabil de acţiune din cauză de prea multă luciditate, din pricina incapacităţii de a-şi supune inteligenţa motivaţiilor sumare ale Istoriei.

Dar, fără îndoială, cu *Richard al II-lea*, erou pe care îl interpretează el însuşi în 1971, a mers mai departe criticând această formă de hedonism autodistructiv şi, în cele din urmă, nihilist: prin setea suicidară de plăceri a regelui shakespearian se regăseşte încă o dată desemnat – sau poate exorcizat – artistul neangajat, livrat narcisismului său pur. Cel puţin aceasta este interpretarea spectacolului pe care o sugerează Bernard Dort într-un superb articol.

„Richard al II-lea jucat de Chereau", scrie el, „şi-ar dori mult să schimbe lumea, să o cureţe de feudalii prădalnici care o răvăşesc şi o murdăresc. Dar, în ciuda puterii sale absolute, este neputincios. Atunci, nu îi mai rămâne decât să joace: el are faţa albă a unui clovn trist, ochii machiaţi şi pleoapele împodobite de paiete. Domnia sa întreagă nu va fi decât o comedie. Graţioşii lui favoriţii, Regina şi el însuşi, neputând stăpâni lumea, se vor da în spectacol."[487] „Prin *Richard al II-lea a*, conchide Bernard Dort, „Chereau îşi trimite la moarte fără milă propria sa activitate teatrală". 2

Dar teatrul lui Chereau nu ar fi avut renumele şi impactul pe care le-a avut, dacă ar fi fost vorba aici doar de un laborator pentru conştiinţa regizorului. Dincolo de o autoflagelare, care, fără îndoială, nu este străină de un univers marcat de masochism, multe alte experienţe umane, multe alte mize şi, pentru a spune totul, multe alte suferinţe intră în joc în această ucidere repetată a figurii artistului. Alături de „marile individualităţi" (după termenul lui Brecht), sortite să piardă în jocul Istoriei din cauza intransigenţei propriului lor ego – Richard al Mea, Don Juan, Hamlet, figuri la care ar trebui să o adăugăm pe cea a poetului Toller, care încearcă zadarnic să se topească în Revoluţie –, ar trebui într-adevăr să punem o lungă serie de perdanţi din lumea lui Chereau: toate aceste personaje care, mobilizate exclusiv de căutarea sentimentală sau erotică, orbite de propriul lor naricisism, nu reuşesc să înţeleagă sau să se supună mecanismelor puterii şi nici să aibă acces la principiul realităţii. De la copiii din *Disputa* lui Marivaux la *Lulu* de Wedekind, trecând prin *Peer Gynt* şi poate prin *Clientul* lui Koltes, nu e deloc nevoie să fii rege, prinţ sau mare senior pentru a fi definit prin excesul de egocentrism: în lumea lui Chereau, orice fiinţă cu dorinţe intense, orice fiinţă roabă a plăcerii este sortită fără milă sacrificiului şi apoi zdrobită. Ceea ce este atunci „executat", pentru a relua expresia lui Dort, nu este numai figura artistului tentat de estetism (figură pe care într-adevăr Chereau nu ezită să o prezinte la modul negativ pe plan politic, pe care nu-l refuză niciodată), ci – şi aici totul devine mai complex şi mai ambiguu – şi personaje exponente ale candorii copilăriei (de la Marion, tânăra burgheză îndrăgostită din

---

[487] Bernard Dort, „Patrice Chereau sau capcana teatrului", în Theâtre reel, Seuil, 1971, p. 109.

Soldaţii, la Richard al II-lea, Peer Gynt şi Hamlet) sau ale animalităţii (Lulu, copiii sălbatici din *Disputa*, Leila din *Paravanele* sau personajele din *Lucio Silla*, pe care François Regnault le numeşte „păsări negre […] împovărate de aripi […] sortite să se lovească de pereţi"). Copilărie, animalitate: într-un cuvânt, ceea ce Chereau reprezintă obsesiv este condamnarea la moarte de către Istorie a figurilor purtătoare de inocenţă, fie ea pângărită sau perversă. Inocenţă vinovată – dacă îndrăznim acest oximoron – care este cea a erotismului infantil sau animal, cea a monarhului care refuză să-şi exercite puterea, cea a intelectualului care din cauza constrângerilor e prea lucid pentru a acţiona – inocenţă vinovată ce-i este proprie şi unui teatru care nu şi-a jurat credinţă decât lui însuşi.

Şi pentru că Richard al II-lea ne propune acest autoportret al regizorului ca un clovn alb[488], trebuie să revenim pentru un moment la punctul de la care am plecat, la acel portret pe care i-l face Chereau clovnului Ma A ss, în care se cuibăreşte visul unui teatru spălat, în fine, de acuzaţia trădării politice, a unui teatru ce a regăsit în mod miraculos o puritate absolută: într-adevăr, nu conjugă oare Chereau cu animalitatea şi copilăria, care sunt însăşi materia a jocului de clovn, nostalgia după un teatru de meşteşugari păstrat liber de orice istorie, liber de orice altă justificare decât cea a virtuozităţii? Tristeţea clovnului mărturiseşte pentru eternitate vanitatea oricărui teatru, la fel cum dezmăţul regelui proclamă vanitatea oricărei puteri. Căci, situaţi fie pe versantul comic al tradiţiei populare, fie pe versantul tragic al marii forme shakespeariene, Maiss şi Richard al II-lea poartă acelaşi doliu: şi unul, şi celălalt au pierdut speranţa să îi găsească artei, dorinţei, o altă grandoare decât cea a inutilităţii, într-o lume politică de la un capăt la altul. Dar Chereau îi acordă lui Mai ss, figură tutelară, inocenţa în faţa Istoriei, în vreme ce toate personajele sale trebuie să se zbată în culpabilitatea unui doliu niciodată rezolvat de acţiune.

Căci e imposibil de ignorat faptul că adevărata viaţă e iremediabil în altă parte şi această constatare tragică pe care în anii

---

[488] Zece ani mai târziu, odată cu intrarea De<»/er-ului în prima sa montare cu Singurătatea în câmpul de bumbac, Chereau va oferi pentru reîntoarcerea sa pe scândurile scenei un Autoportret al artistului ca animator de bâlci: „Dacă umbli la ora asta şi în locul ăsta este pentru că vrei ceva ce nu ai, şi lucrul ăsta, eu pot să ţi-1 procur..."

şaptezeci Chereau o explorează pe versantul său politic. Prin temele repertoriului sau prin opţiunile dramaturgice, această constatare despre un doliu al realităţii, consubstanţial oricărui angajament artistic autentic, va submina pe o altă cale, mai tainică, mai ascunsă, opera anilor optzeci. Căci imposibilul doliu după acţiunea politică nu se estompează pe plan tematic pentru a fi preluat de o criză radicală a limbajului teatral prin el însuşi.

Într-adevăr, în perioada care se deschide cu *Peer Gynt* şi continuă cât timp conduce Teatrul Amandiers de la Nanterre, autoportretele şi teatrul în teatru devin tot mai rare: cu excepţia, poate, a lui *Hamlet*, Chereau nu va mai continua prin temele explicite ale spectacolelor sale cercetarea artei teatrale prin teatrul însuşi, ci, mai degrabă, prin modul în care îşi va mina puţin câte puţin propriile achiziţii din deceniile precedente.

Într-adevăr, oare transformările formale ale scriiturii sale scenice, în anii optzeci, nu sunt legate de o cercetare mai profundă, mai misterioasă, a aceleiaşi suferinţe pentru teatru, pentru inutilitatea sa, pentru culpabilitatea imposibilei sale inocenţe în faţa tribunalului lumii reale? Desigur, condamnarea la moarte a artistului nu mai e povestită aici prin destinul unor personaje emblematice, dar devine interioară formei artistice înseşi, o formă purtată din ce în ce mai mult de o dinamică de sacrificiu, de impulsul de a se smulge din sine şi de a se dezgoli. Într-adevăr, după tetralogia *Ringul*, spectacol-total, întreaga operă scenică a lui Patrice Chereau se prezintă ca o eliminare treptată, dar implacabilă a puterii teatrale pe care o dobândise în anii şaptezeci.

Despărţirea de teatrul *à l'italienne* este, după cum ştim, intenţia spectacolului cu *Peer Gynt*, care ducea la apogeu magia teatrală a maşinăriei scenice, pânze pictate, lirismul profunzimii scenice, propriu cutiei *à l'italienne*, pentru a evolua în ultimul act – cel în care Peer nu mai poate fugi nici din faţa responsabilităţilor sale şi nici din faţa morţii – către o scenă goală, într-o sfâşietoare omologie a destinului formei spectaculare şi a unui personaj somat să renunţe la toate învelişurile Eului său pentru a se regăsi în faţa propriului neant.

La Nanterre, Chereau va continua această stare prelungită de doliu pentru un teatru legat de imagine, ca şi cum treptat ar fi fost din nou prins de necesitatea de a reveni la o artă care să fie act. Un doliu care se va exprima foarte concret, în mai multe etape, prin abandonarea cutiei scenice şi a rupturii pe care ea o presupune între

sală şi scenă, în favoarea unui raport mai apropiat, mai imediat, mai crud chiar, cu spectatorii. Să citǎm jaloanele cu adevărat memorabile ale acestui drum către un teatru dezbărat de spectacular: dispozitivul bifrontal din *Luptă de negri şi de câini*, spectacol inaugural la Nanterre-Amandiers, ale cărui vitalitate ludică şi fantezie nu lasă încă să se întrevadă începuturile unei logici a sacrificiului; închiderea scenei printr-un ecran şi jocul în sală pentru *Paravane*, montat cât de departe posibil de acel tip de celebrare a imaginii asociate în mod tradiţional cu teatrul lui Genet; cântăreţii de operă din *Ludo Silla*, împinşi către avanscenă de un zid în mişcare, ca şi cum ar fi fost pe punctul să fie expulzaţi din teatru; apoi duelul din *Quartett*, un bărbat şi o femeie, aşezaţi pe acelaşi dispozitiv scenic, aruncaţi pradă unul altuia şi amândoi publicului, pentru ceremonia fatală a ultimei lor lupte de fiare sălbatice.

Astfel, în perioada petrecută la Nanterre, Chereau poate să conceapă un loc artistic apropiat de idealul său, un centru al artei şi al meşteşugului teatral, un centru de formare şi de creaţie, deschis experimentelor şi publicului, găzduind demersuri diferite şi fecunde, fără să mai numărăm artele surori ale teatrului, dans, cinema, muzică, operă, şi în fine, casă a unui mare autor, Bernard-Marie Koltes. Această perioadă când teatrul de artă al lui Patrice Chereau pare să fi găsit pământul făgăduinţei este, de asemenea, şi cea când artistul va exorciza prin lovituri repetate, într-o sfâşiere perceptibilă aproape cu fiecare spectacol, ispita măiestriei perfecte, tentaţia unui teatru în care s-ar celebra pentru totdeauna arta teatrului, a unui teatru în care lumea se va reflecta deformat în limbajul pur al scenei, a unui teatru care se va dezvolta confortabil graţie separării de acum acceptate – suntem departe de Mal ’68 – a lumii teatrale şi a lumii reale, în momentul când se apropie cu echipa sa poate de o reuşită perfectă, deopotrivă artistică şi artizanală, în momentul în care doliul acţiunii politice pare aproape împăcat, prin perfecţiunea cvasifilosofică a unei forme critice (ca în Tetralogia *Ring* sau în *Peer Gynt*), Chereau redeschide cu înverşunare rana secretă a teatrului său, privându-se, una câte una, de toate armele care riscau să-l facă invulnerabil. Iată-l că îşi interzice orice lirism al spaţialului, acoperind cu un ecran adâncimea scenei, iată-l că se ocupă să desfacă imaginea mai degrabă

decât s-o facă[489], iată-l că alege Genet, apoi Koltes, doi autori care au în comun perversiunea textelor, cu ajutorul căreia scapă de orice control prin discurs şi, poate, de controlul oricărui regizor.

Ultima concretizare a acestei mişcări sacrificiale este reluarea, în 1995, după trei ani de tăcere teatrală, a *Singurătăţii în câmpurile de bumbac*, un spectacol pe care, pentru prima dată în cariera sa, Chereau alege să-l monteze în afara teatrului, într-o zonă industrială abandonată. Regizorul pare că a voit să îşi şteargă prezenţa în spatele acestei ultime ofrande sau poate în cea a actorului care este el însuşi, pentru a ajunge la un spectacol nud, fără decor, care conduce până la capăt, până la porţile niciodată închise ale lumii reale, chintesenţa teatrală a unui parcurs. Cu acest spectacol transportat în jurul lumii, din uzină în hangar, din hangar în antrepozit, Chereau nu renunţă totuşi să afirme teatrul ca pe un splendid sau scandalos bibelou ieftin, concret, senzual şi seducător: pentru a ne lăsa convinşi, este de ajuns să ne gândim la singurul element spectacular din această ultimă *Singurătate*, la superbul joc de urmărire luminoasă, care, sub dubla referire la circ şi la music-hall, în contrapunct cu un joc aprig şi animalic, bazat pe autenticitate, dovedeşte un rafinament extrem, transfigurând locurile încărcate de o realitate greoaie printr-o imensă lejeritate teatrală. Pur joc de lumini, strălucire, exaltare a virtuozităţii actorului şi a meşteşugarului teatral: bibelou de doi bani. Dar singurul bibelou ieftin care e important pentru Chereau este cel care are conştiinţa propriei vanităţi. Vanitate: să luăm acest cuvânt în sensul său puternic, pe care îl are în tradiţia picturală. Teatrul lui Chereau, atât de concret, nu îşi desfăşoară poate splendoarea efemeră decât pentru a fi, şi el, un *memento mori* – „adu-ţi aminte că vei muri". Căci, dacă unii pionieri ai teatrului de artă au visat să reconcilieze materia şi spiritul prin meşteşugarii scenei, Chereau îşi conturează specificul chiar în interstiţiul dintre cele două. Ce altceva ar putea fi vanitatea, dacă nu exaltarea senzuală a unei materii bântuite de propriul său neant?

Nathalie Leger

Antoine Vitez: *reîntoarcerea la teatrul de artă* în seara zilei de 12

---

[489] Expresie de Franţois Regnault vorbind despre Paravanele („Note despre imaginea de desfăcut"), în Bernard-Marie Koltes, Franţois Regnault, La Familie des orties („Familia urzicilor"), Beba/Nanterre-Amandiers, 1983, p. 45.

noiembrie 1981, pe marea scenă a Teatrului Naţional de la Chaillot, al cărei director tocmai fusese numit, în acea seară inaugurală, deci, Antoine Vitez, actor, regizor, director, apărea pe scenă în faţa publicului ieşind gol-goluţ dintr-un cufăr.

Era în *Faust*. Se ridica fără grabă, rostind primele cuvinte ale Doctorului:

„Filosofie, vai! jurisprudenţă, medicină şi tu, tristă teologie…! V-am studiat temeinic, cu ardoare şi răbdare: şi acum iată-mă, biet nebun, la fel de înţelept ca înainte. E adevărat, am titlul de Maestru, Doctor, şi de zece ani îmi duc elevii de nas… Şi văd bine că nu putem cunoaşte nimic!…"[490]

Cine se exhiba oare astfel, ieşind gol puşcă dintr-un cufăr, pe scena Teatrului Naţional de la Chaillot, în acea seară de deschidere, în acea seară programatică? Mai întâi omul, actorul bineînţeles, în toată fragilitatea şi goliciunea sa provocatoare: dar ce sens voia să aibă această nuditate? Cine se expunea astfel?

Antoine Vitez a explicat în mai multe rânduri valoarea demonstrativă a acestui gest. Astfel, el a spus într-o conversaţie cu Josanne Rousseau:

„E chiar ceea ce mi-am dorit pentru acest *Faust*: să apar *aşa cum îmi povesteam istoria mie însumi*. Eram gol în cutie cum suntem goi în pântecele mamei. Povesteam istoria fiecăruia dintre noi, Faust sau Jedermann. Şi mai e aici o metaforă amuzantă: am luat în serios faptul că sunt directorul acestui Teatru Naţional şi mi-a plăcut să apar gol pe scenă în primul spectacol în care am jucat aici"[491].

Am putea revela aici o sută de figuri ale artei teatrului prin care Antoine Vitez se înscrie în ruptură sau în filiaţie cu noţiunea de teatru de artă: în seara aceea, regizorul dublat de director, ieşind gol dintr-un cufăr, a trasat unul dintre cele mai eficace gesturi de deschidere reunind, în acelaşi timp, afirmarea de sine şi determinarea politică.

Chiar înainte de stabilirea noii direcţii de la Chaillot, acest *r-tşa cum îmi povesteam istoria mie însumi" ar* putea să clarifice, într-adevăr, tot ceea ce a făcut Vitez de la *Marea Anchetă a lui François-Felix Kulpa* în 1968, dar şi, dincolo de acest *Faust* din 1981, tot ce va anima apoi şi

---

[490] Faust, după traducerea în franceză a lui Gerard de Nerval, Paris, Folio, Gallimard, 1979, p. 47.

[491] Convorbire cu Josanne Rousseau, Revue nr. 4, 1983.

sub diverse forme practica sa teatrală – până la dorinţa de a regăsi la Vieux-Colombier un teatru experimental şi de cercetare. Ieşind gol din cufărul lui Faust, regizorul săvârşeşte un gest inaugural, prin care se afirmă pe sine însuşi, calm şi provocator, ca regizor-autor, adică cel ce spune povestea „pe care şi-o povestea sie însuşi", punându-şi în joc „pielea", de data asta în sensul propriu al cuvântului. Gestul nu este o dovadă isterică a investirii sale artistice, ci, mai degrabă, trebuie înţeles în sensul în care Mallarmé îi spunea prietenului său Lefebure într-o scrisoare din mai 1867: „Cred că, pentru a fi cu adevărat om, natură care se gândeşte pe sine, trebuie să gândeşti cu tot corpul – ceea ce dă o gândire deplină şi la unison, ca şi coardele unei viori vibrând cu cutia sa din lemn sec. Gândurile ce pornesc doar din creier (de care am abuzat atâta vara trecută şi o parte din iarna aceasta) îmi creează impresia unor arii cântate pe acutele corzii sensibile ale cărei sunete nu se revigorează în cutie, care trec şi pleacă fără să creeze, fără să lase vreo urmă din ele."**492**

Marele teatru de idei pe care îl proclamă Vitez se regăseşte în întregime în această încarnare deplină şi intensă a gândirii: „Întotdeauna am vrut să redau asta pe scenă: să fac să se vadă forţa violentă a ideilor, cum ele îndoaie şi chinuie corpurile."**493**

La fel cum expresia „teatru de artă" e redundantă, căutând să confirme mai bine o identitate veşnic ameninţată (căci „se vorbeşte mereu de muncă, şi nu de operă şi, mai ales, niciodată de artă – asta te face burghez sau idealist. Naivă îngăduinţă, care crede că suntem cu atât mai materialişti, cu cât acumulăm mai multe materiale, materie!"**494**), la fel cum nuditatea regizorului îi permite să îşi dubleze discursul pentru a-şi declara mai bine proiectul: aici, în mod programatic, regizorul şi mai ales actorul se afirmă ca autor, adică nu inventatorul, ci operatorul semnificaţiei lumii**495** – lumea aşa cum se

---

492 Stephane Mallarme, Scrisoare către Eugene Lefebure, 27 mai 1867, publicată în Corespondenţă completă, 1862-1871, Scrisori despre poezie, prefaţă de Yves Bonnefoy, ediţie de Bertrand Marchal, Paris, Folio Classique, Gallimard, 1995, p. 688.

493 In textul programului pentru Eşarfa roşie, 1984, reluat în A. Vitez, Ecrits sur le theâtre (Scrieri despre teatru), 4, La Scene, 1983-1990, Paris, P.O.L., 1994, pp. 42-46.

' Jurnal inedit, arhive IMEC (Institut des Memoires de l'Edition con- temporaine)

495 Vezi despre acest subiect remarcabila lucrare a lui Paul Audi, L'Autorite de la

manifestă ea într-un text.

Lui Antoine Vitez nu îi plăcea cuvântul „autor". El spunea că preferă „poet", asimila „autorul" cu producătorul textului şi nu avea încredere în corporaţie. Dar, dincolo de contextul instituţional în care noţiunea de autor nu poate fi evitată, este util să revenim la etimologia cuvântului şi să reamintim faptul că *auctoritas* vine de la verbul *augere*, „a face să crească, a mări": a fi autor, în sensul propriu şi dincolo de practica scrisului la care se restrânge cuvântul, înseamnă a-ţi manifesta capacitatea, forţa de a crea, de a face să crească. Or, această putere de augmentare, este exact modul în care Vitez îşi califică activitatea, în foarte frumosul text *Reflecţii despre Şcoală* descrie astfel actorii, relaţia sa cu ei: „Stau în mijlocul elevilor şi deodată văd în relaţia întâmplătoare care se creează între corpuri, pe scenă, un sens pe care nu l-am imaginat, pe care nu l-au imaginat ei înşişi şi le retrimit acest sens, le restitui ceea ce a scăpat din ei fără ştirea lor. […] Şi, neimpunându-le nimic de la mine, surprind dorinţa în care am putut ghici un gest şi prelungesc această dorinţă printr-un gest augmentat."[496]

Acestei puteri de mărire a ceea ce corpurile au produs, a ceea ce relaţia întâmplătoare dintre ele a produs Antoine Vitez afirmă că vrea „să i se încredinţeze cu adevărat, cu deliciu, impetuos, ca o confesiune impudică". O confesiune impudică este, de altfel, întreg programul primului său *Faust*, în 1972 – un *Faust* care se situa, şi el, în pragul Teatrului de la Quartiers d'Ivry. Antoine Vitez scria atunci: „Nu montez *Faust* din obligaţie şi pentru că trebuie să montez o piesă, ci ca o confesiune, o autobiografie ce ia o formă teatrală."[497]

Toată arta teatrului lui Antoine Vitez, surprinsă în imaginea nudităţii asumate a regizorului, stă tocmai în puterea de augmentare a secretului, subliniere a umbrei poemului, augmentare ce se face prin şi a cărei sursă se găseşte în parte în corpul gol al regizorului şi în numele său, iar apoi se propagă, se amestecă şi cu cel al actorului

---

pensee (Autoritatea gândirii), Paris, Puf, „Perspectives scientifiques", 1997, p. 221.

[496] „Reflecţii despre Şcoală", în L'Art du theâtre, nr. 8, iarna 1987 - primăvara 1988.

[497] Jurnal la Faust", în Ecrits sur le tbeâtre (Scrieri despre teatru), 1, La Scene, 1954-1975, Paris, P.O.L., 1995, pp. 294-328.

(corpul său, numele său) şi mai târziu cu cel al spectatorului, în care augmentarea sensului conţinut în opera reprezentată va continua. „Noi trebuie", scrie el în „Jurnalul *Fedrei*", „noi trebuie să jucăm nu numai acţiunile, ci şi umbra ce se răsfrânge a acţiunilor – cea de-a patra dimensiune a teatrului"[498].

Aceasta a patra dimensiune este conţinută în întregime în lenta apariţie a regizorului gol. Ce se află în acest cufăr al lui Faust? Magazia de umbră – sau, spune Vitez, „tot podul casei din *Raţa sălbatică* de Ibsen"[499], adică toată memoria, nu numai memoria gesturilor lumii, ci şi memoria istoriei teatrului însuşi şi, în fine, memoria secretă, o memorie care nu se poate exprima, o memorie de nemărturisit, pusă în joc de fiecare dintre noi în experienţa teatrală: visuri, amintiri, cunoştinţe, gusturi şi dezgusturi… confesiunea, autobiografia este inserată ca o imensă digresiune în prima fabulă. În acest sens, „a face teatru din orice" ar putea desemna la fel de sigur o fiziologie a regizorului, ca şi o dispoziţie de a revela capacitatea dramatică a întregii literaturi. Regizorul pune stăpânire pe fabulă şi, fără niciun respect, printr-o serie de lupte corp la corp, o asimilează, şi-o însuşeşte, pentru a genera o artă a teatrului.

Ştim că André Antoine a adus pe scena franceză o formă specială de expresivitate a corpului (picioare, mâini, spate). Această integritate fizică a actorului, această voinţă de a face să participe tot corpul (şi nu numai cele două instrumente ale sale, care sunt timbrul vocii şi chipul) la acţiune se afirma pe scena Teatrului Liber ca să servească mai bine unui tablou; corpul actorului îmbogăţea, devenind un extraordinar detaliu, impresia de ansamblu.

Regizorul care acţiona la 1887 era cu totul nou şi, în acelaşi timp, păstra o structură clasică atunci când ordona un protocol al corpurilor între ele şi când perfecţiona o formulă care să asambleze. Un secol mai târziu, regizorul din 1981 nu mai lucrează decât la întâlnirea, aleatorie, a unui semn şi a unei intenţii.

Antoine Vitez a transformat foarte devreme în punctul central al practicii sale această calitate de augmentare a sensului printr-o formă de însuşire a operei. El numeşte asta, foarte sugestiv, *the digest*. În

---

[498] „Jurnalul Fedreiîn Ecrits sur le theâtre (Scrieri despre teatru), ed. cit., pp. 427-434.

[499] „Jurnal la Faust", op. cit.

1968, la doi ani după prima sa montare scenică, scrie în jurnal: „În ce constă *the digest*} Goethe a tratat tema lui Faust. Dar eu nu montez şi nici nu arăt poemul lui Goethe, ci spun eu însumi cu orgoliu povestea şi dimpreună cu toate lucrurile la care ea mă face să mă gândesc astăzi. Altfel spus, devin poet."[500]

Poezia, după Antoine Vitez, nu constă în a adăuga ornamente retorice la un discurs: ea implică o reevaluare totală a discursului şi a componentelor sale. Un teatru poetic, după Vitez, nu este numai un teatru al limbii poetice, e un teatru care, în înseşi procedurile sale, răstoarnă relaţiile de la obiect la obiect. De la forme la semnificaţii.

„Teatru de artă, teatru esenţial al poeţilor", spune Madame Rachilde prezentând teatrul lui Paul Fort în 1891. Şi, într-adevăr, noţiunea istorică de teatru de artă s-a format în Franţa pe „gloria verbului", versul având ca „funcţie esenţială şi exclusivă să exprime sufletul personajului"[501]. Practica şi gândirea lui Antoine Vitez revelează deplasarea proiectului estetic de la epoca lui Paul Fort (deplasare care trece, evident, prin mai multe puncte din Europa – Copeau, Meyerhold, Craig – tot atâtea etape care au fost evocate în discuţiile noastre). Antoine Vitez a insistat, bineînţeles, pe rolul esenţial al poetului în teatrul său şi pe enigma necesară a poemului dramatic1. Puterea de *augmentare* evocată mai sus nu se poate face decât printr-o captură intimă (idigest) a unui prim text; prin asta regia poate fi definită, spune el, ca un „al doilea poem", care organizează, pe timpul reprezentaţiei, întâlnirea dintre un text dramatic şi configuraţii de actori.

Nu „sufletul personajului", aşa cum cerea Rachilde, este cel care susţine arta teatrală a lui Vitez, ci suflul actorului. Să ne amintim de programul pentru *Andromaca* în 1970: „Actorii nu se identifică cu personajele; ei se schimbă în interiorul spectacolului, altfel spus, fiecare actor joacă mai multe roluri şi fiecare rol mai multe personaje". Şi de programul pentru *Catberine* în 1975: „Cum să jucăm totul? Totul? Şi nu numai personaje, ci şi străzi, case, câmpia şi automobilele, catedrala din Bâle, viaţa?"

De la un teatru al poeziei, întemeiat pe gloria limbii în slujba

---

[500] Jurnal inedit, arhive IMEC.

[501] Rachilde, „Despre Fondarea unui Teatru de Artă", Theâtred'Art, nr. 1,1891.

sufletului personajului, am trecut aici la o poetică a scenei, fondată pe gloria actorului în slujba regulii jocului. Această regulă se sprijină, de exemplu, pe o permutare a rolurilor, pe un punct de trecere obligatoriu, pe colajul transparent2, pe

I. Vezi, între altele, pentru acest subiect, convorbirea dintre A. Vitez şi Jean-Pierre Thibaudat, în *Théâtre en Europe*, nr. 18, septembrie 1988.

II. „Există unele momente în piesă când actorii nu ştiu ce vor face. E prevăzut. Ceea ce noi numim puncte de trecere obligatorii. Se vor descurca cum vor putea, într-adevăr". Program pentru *Paradă* de Loula Anagnostaki, în 1969, în *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri* despre *teatru*), *2*, *Scena*, ed. cit., p. 229.

„*Attuazzione del fantasma*", la care lucrează din 1967 şi pe care o evocă în 1974 într-un text intitulat *Descriere a unei pedagogii a actorului*: „Am născocit asta după traducerea italiană a unei expresii inventate de Jakobson: *attuazzione della metafora*. Dar cum să spun? „A realiza metafora" sau „a realiza fantasma"? „A efectua"? „A exprima, expresie"? În niciun caz „a traduce, traducere". Dar de ce nu „a proiecta, proiectare"? Se pierde ideea de *attuare*, dar se păstrează ideea unui gest brutal: nu lăsaţi să se piardă fantasma, nu o îngropaţi. Nu vă cenzuraţi, proiectaţi-o"**502**.

La ce serveşte regula jocului? Să reveleze în joc ceea ce Antoine Vitez a numit întotdeauna *tema*. Să ne reamintim un Antoine Vitez cititor al formaliştilor ruşi: Maiakovski, dar şi Şklovski sau Tomaşevski elaborează ideea „discursului-constructor", problematizează raportul dintre fabulă şi subiect şi dezvoltă *tema* ca agent de construcţie a fabulei. Antoine Vitez le *împrumută*, aducând propria sa contribuţie, această noţiune de temă: „Tema nu este în fabulă. Se vorbeşte mult despre fabulă, dar există ceva alături de fabulă, ceva mai important decât fabula aleasă de cel care scrie."**503** Arta lui Antoine Vitez a fost să descopere, în spatele fabulei, tema sau seria de teme ca tot atâtea „nuclee atomice" ce fac să explodeze fabula**504**.

---

502 „Descriere a unei pedagogii a actorului", Ecrits sur le theâtre (Scrieri despre teatru), 1. Şcoala, pp. 100-108.

503 „Notele regizorului numai despre câteva puncte", program pentru Dragonul de E. Schwarz, Ecrits sur le theâtre (Scrieri despre teatru), 2, p. 205.

504 In august 1989, scriind jurnalul de lucru la Galileo Galilei, el recunoaşte că „a

Această perpetuă încercare de însuşire şi de reînnoire în sine însuşi a textului dramatic permite schiţarea unei definiţii a artei teatrului, după Antoine Vitez. Ea se naşte în mod privilegiat în Şcoală, dar nu se poate desăvârşi decât pe o scenă, căci ea este cea care determină trecerea de la exerciţiu la operă. Deci o scenă sau mai degrabă un *loc*, căci nu există teatru de artă care să nu fie asociat unui loc, adică nu numai un spaţiu care ordonează raportul cu publicul, dar şi timpul, acela al stagiunii, acest frumos cuvânt, „stagiune", care permite desfăşurarea unui program.

Din cauza asta, indisociabilă de figura regizorului este cea a directorului care, ţâşnind din cufărul lui Faust, expune ideea teatrului său în faţa publicului din oraşul lui: „Faust este un vis, dar şi un soi de program artistic. Acest program se înscrie într-o filiaţie a unui proiect filosofic raţionalist. Proiectul meu artistic este profund republican şi raţionalist; aş vrea să fac din Chaillot un mare teatru al Luminilor."**505**

Referirea explicită la teatrul de artă intervine în interiorul acestui proiect într-un text din 1984, intitulat *A-i iubi pe actorii noştri* – „Dacă privesc cele trei stagiuni încheiate, dacă încerc să le găsesc sensul sau cuvintele care s-ar cuveni pentru a le desemna, aş relua o veche expresie, o idee de dinainte de război: teatru de artă. Înaintaşii noştri o foloseau. Îmi place pentru provocarea pe care o conţine".

Vitez nu a proclamat o filiaţie cu ideea Teatrului de Artă, nici la Teatrul din Caen, nici la Choisy-le-Roi, nici la Iviy-sur-Seine, ci în inima Instituţiei, pe scena unui Teatru Naţional: provocarea este aici, căci voinţa lui mereu reafirmată de a face din propriile căutări obiectul însuşi al producţiei este provocatoare, voinţă care a avut ca emblemă faimosul „Teatru elitist pentru toţi".

A revendica un teatru elitist înseamnă, mai întâi, a se înscrie într-o filiaţie. Mai precis cea a Teatrului de Artă, cea a lui Stanislavski (sintagma „teatru elitist pentru toţi" reia idee cu idee stanislavskianul „teatru accesibil tuturor"). Dar este, de asemenea, pentru Vitez o formă de fidelitate faţă de politica de la Argenteuil – în martie 1966, Partidul Comunist Francez a definit o politică culturală fondată pe refuzul

---

lăsat în grija scenografiei indicarea temei [...]. Pierzându-mi virtuozitatea, mi-a rămas avantajul de a fi clar". Proiectul pentru Vieux-Colombier reprezenta pentru Antoine Vitez posibilitatea de a regăsi umbra experimentului şi a cercetării.

[505] Interviu în Le Monde, 9 noiembrie 1981.

populismului şi pe voinţa de a înţelege şi asuma elitismul. Invitaţia lui Antoine Vitez la Ivry, era pentru o primărie comunistă, o punere în practică a declaraţiei de la Argenteuil.

Şi apoi, există în acest „pentru toţi" intenţia de a lărgi cercul cunoscătorilor, cum spunea Brecht că voia să facă; nu există oare dorinţa ca fiecare („fiecare" plus „fiecare" egal „toţi") să fie interpretul viziunii propuse de regizor? Un mare teatru de artă este dator să asocieze determinarea etică, voinţa politică şi proiectul estetic. De aceea, teatrul de artă este întotdeauna declarativ: operaţia estetică ce îi dă viaţă este întotdeauna susţinută de un discurs-manifest. Cuvintele de pe frontispiciu devin slogane, dar există şi revistele care au apărut pe lângă Teatrul de Artă, Teatrul de l'Oeuvre, mai târziu în jurul regizorilor Cartelului, şi până la *L'Art du théâtre*, creată de Antoine Vitez în 1985. La fel de important este şi rolul scrisului, precum şi programul propriu-zis, dar nu numai atât: observăm de-a lungul secolului, însoţind diversele chipuri ale teatrului de artă, această necesară consemnare prin scris a stadiului cercetării, cu scopul de a şi-o explica sieşi, dar şi pentru a o aduce mărturie şi a o transmite.

Directorul care ţâşneşte din cufărul lui *Faust* pentru „a se expune loviturilor" reia proiectul regizorului, augmentându-l. „Un program este prin el însuşi o operă legată de persoana unui artist unic", scrie Antoine Vitez. Regulile jocului care ordonează reprezentaţiile se înscriu în acest „loc în principiu" pe care Antoine Vitez îi propune lui Yannis Kokkos să-l construiască la Chaillot. „Un loc în principiu, capabil să suporte, chiar să dea naştere la o serie de soluţii scenice", îi scrie el.

Acest „loc în principiu" va permite formarea „unui sens al stagiunii, a unei elevaţii spirituale şi artistice, a unei coeziuni" 1, căci un teatru de artă nu este o adunătură de tendinţe, ci afirmarea unui pariu care nu împiedică nici diversitatea operelor, nici aleatoriul căutărilor: un pariu se visează (Antoine Vitez lansează acest apel către colaboratorii, să-i într-o notă din aprilie 1981: „Noi am pierdut visul!"), se exprimă (matriţa paşoptistă a lui Vilar, floarea lui Baty, *Pescăruşul* lui Stanislavski), se apără sau se expune ca în acea seară inaugurală, în care directorul

Prezentarea stagiunii 1989-1990.

unui teatru al naţiunii, ţâşnind gol din cufărul lui Faust, devenind una cu regizorul care aduce în scenă ideea filosofică,

încarnându-l în fragilitatea nudităţii expuse, îşi propunea, prin cuvintele lui Goethe, să „străbată natura întreagă din infern la cer şi din cer pe pământ".

George Banu

Luc Bondy, amant al teatrului de artă

„Adevărul se găseşte la început", iată o convingere reluată adesea şi pe care, cu toate astea, o întrebuinţare abuzivă nu a ştirbit-o. Astfel, pentru spectatorul francez, imaginea identitară a lui Bondy rămâne legată de *Ţară străină* de Schnitzler (1984), spectacolul debutului său parizian. De atunci, el nu a încetat să varieze această imagine fără a o dezminţi vreodată. Da, în inima teritoriului său l-am descoperit pe Bondy în acea seară. Fără nicio dorinţă de evadare, nici agresivitate programată, Bondy reuşea atunci să exalte teatrul ca artă unde viaţa se lasă explorată în însăşi materia ei. Fără să se confunde însă cu ea. Dacă pentru Brook teatrul este materie concentrată, pentru Bondy el este viaţă accentuată. El detestă în aceeaşi măsură atât excesul de energie, cât şi murmurul, amândouă simulacre ale adevărului pe scenă. Pentru Bondy, dacă accentul reuşeşte să fie just pe scenă, el nu pune jocul nici mai prejos, nici mai presus de cotidian. El îl intensifică. E un amant puţin vetust, dar exemplar, al teatrului de artă posistrehlerian. Nu are nimic „imediat contemporan", evocă alte vremuri şi, în acelaşi timp, preamăreşte virtuţi defuncte.

Mai întâi în *Ţară străină* şi apoi în alte spectacole, Bondy situează la acelaşi nivel sentimentele în pertinenţa lor teatrală, ţese reţeaua care le reuneşte, fără să vizeze pentru atât condiţia lor minimă. Miza constă aici în a face să respire caracterele în spaţii vaste, nu a le testa după măsura volumului şi a scenei dilatate. Cum să facă pentru a nu sacrifica precizia sentimentului, în contextul unei întinderi extreme? Cum să ajungă aici la intimitate şi să evite intimismul – iată dilema! Cum să salveze viaţa, fără să sacrifice forma?

Acompaniat de scenografii săi – Erich Wonder şi Richard Peduzzi – Bondy se prezintă ca iubitor al spaţiului scenic vast, ca mare amator de unghiuri cu largă deschidere. El adoră să exploreze panorame deschise în interiorul fiinţelor, alternând vederi în plonjeu şi perspective din zbor de pasăre asupra „confuziei sentimentelor", pentru a parafraza un autor care îi e drag, Stefan Zweig. Pentru el, interiorul uman este un peisaj. Acesta poate fi explorat fără rezervă ori pudoare excesivă. Bondy, un anatomist al afectelor.

Bondy îmi mărturiseşte, într-un interviu simptomatic, că a descoperit, graţie operei, atracţia „marilor forme”.[506] Genul liric îl incită, aşadar, la o deschidere şi la o împlinire, dar niciodată preţul nu este abandonarea adevărului individual, întotdeauna indispensabil. Astfel se explică exigenţa unui *mare interior*, unde fiinţele şi forţele sociale se contrazic sau intră în conflict pe un fond de reciprocitate neclintită. Această tensiune animă teatrul lui Schnitzler şi al lui Botho Strauss, tensiune pe care nimeni altul nu reuşeşte să o capteze la fel de bine ca Bondy. Pentru el, scena este un loc al eului, ca şi al istoriei. Bondy asimilează *marele interior* cu expunerea unui subiect înălţat la scara unui mecanism al secolului. Oare nu pune el în scenă, în lor *final*, tocmai „cafeneaua Deutschland” sau „Hotelul Empire” din *Ţară străintf*!

Caruselul sau hora fiinţelor

Teatrul lui Bondy, aşa cum apare el astăzi, îşi găseşte motivaţia, ca şi la predecesorii săi, Stanislavski sau Vilar, în canavaua cuvintelor, cărora le surprinde desenul şi le captează mişcarea. Teatrul, în ascultarea textului în care se încrede, în aceeaşi măsură în care e prudent. Bondy crede în puterea cuvintelor şi în manipularea lor subtilă. „Limba este o experienţă fizică”, precizează el. „Un actor nu va putea niciodată să-şi exprime în întregime emoţiile într-o limbă care nu este a sa. Cred din ce în ce mai puţin în actorii care învaţă o a doua limbă pentru a putea juca în această limbă. Teatrul trebuie făcut în limba în care visăm. Şi asta mi se pare valabil atât pentru actori, cât şi pentru regizori.”[507] Iată profesiunea de credinţă a unui regizor afiliat teatrului de artă.

Bondy se declară adept al literaturii care-l hrăneşte, îl inspiră, îl bântuie. Ea i-a permis să descopere plăcerile lecturii avizate şi, mai ales, i-a revelat puterile elementului literar în exerciţiul practicii scenice. În repetiţii, el le povesteşte actorilor fragmente de nuvele, schiţe romaneşti, eboşe de biografii fictive. Ca şi cum piesa ce trebuie montată ar transporta bucăţi întregi de literatură reală şi, în acelaşi timp, imaginară. Literatura se face trup, este asimiiată, integrată, căci

---

[506] «Puiser â l'interieur du theâtre» („A trage seva din interiorul teatrului"), în L'Art du theâtre, Actes Sud/Theâtre National de Chaillot, n° 2/3, 1985-1986, p. 50.

[507] „Mettre en scene dans la langue dans laquelle on reve" („Să punem în scenă în limba în care visăm"), în Art Press, număr special Teatru, p. 141.

Bondy detestă excesul de citate.

El se dovedeşte mai puţin în largul lui în repertoriul textelor clasice canonice. Dar, dacă Molière îl sufocă, Marivaux îl eliberează, dacă Mozart îl inspiră, Monteverdi îl crispează. La răscruce se află Shakespeare, pe care îndrăzneşte „rareori să-l abordeze. Arta lui Bondy se desfăşoară în voie în contextul unei relaţii familiare cu fiinţe nici prea străine, nici prea impunătoare, nici prea contemporane, nici prea îndepărtate. Fiinţe care îi lasă suficient aer pentru a respira, căci ceea ce caută el în teatru este tocmai libera circulaţie a coloanei de aer şi ritmul cardiac cel mai potrivit pentru fiecare dintre personaje. Bondy vrea să le asigure actorilor, la fel ca şi personajelor, un comportament biologic perfect. Nu spune el oare că „tratarea adecvată a energiei este cea care asigură, pe scenă, trecerea corectă de la trecut la viitor"?[508] Îi place să „citească" corpurile, nu corpuri abordate teatral, ci corpuri cotidiene, pline de mărturisiri: „De exemplu", remarcă el, „vedem pe cineva care merge pe stradă şi spunem: «după felul în care se ţine, pe care l-am mai văzut, pe care-l cunosc, el îşi povesteşte, probabil, cutare sau cutare lucru.» Mi-ar plăcea să provoc la teatru astfel de reflecţii ale spectatorilor". 1 în alte locuri, „la operă [...]", mărturiseşte Bondy, „sunt întotdeauna fascinat de ceea ce se poate inventa tocmai datorită unor gesturi sau poziţii ale corpului."[509] El cultivă precizia conturului, plastica gestului, forma graţioasă tocmai prin ceea ce revelează ea despre fiinţă... Mărturii fără voie... regizorul are intuiţia lor, le descifrează şi le comunică.

Fără să le contureze prea mult, Bondy îşi înscrie personajele într-o veritabilă tapiserie scenică. Cu diagonale surprinzătoare, cercuri niciodată capabile să se închege, relaţii frontale de o precizie extremă... Evitând, în acelaşi timp, frumuseţea prea explicită a traseelor, se joacă cu ele pentru a construi o topografie secretă a scenei şi o tramă de abia vizibilă. La el forma refuză să fie vizibilă, explicită şi afirmată. Ea organizează subtil viaţa ce nu se desfăşoară anarhic pe platoul scenic. Ea produce senzaţia libertăţii... organizate.

„Regizorul ideal", spune el, „este invizibil şi prezent. La fel ca

---

[508] Ibid., p. 139.

_ „Obsession fin de siecle", în Le Monde, 4 martie 1993.

[509] „Ainsi dit Luc Bondy", în Liberation, 15 martie 1993.

într-un tablou în care nu trebuie să vedem creionul ce a schiţat ansamblul, pe scenă trebuie să vedem spectacolul, şi nu munca de creaţie. Nu mai e loc pentru ciornă. Pe scenă, viaţa trebuie să fie complet detaşată de regizor pentru a deveni cu adevărat viaţă."[510] Este o viaţă în care destinele se leagă şi unde personajele nu dispun decât de o autonomie limitată. Ele rămân împreună. Singurătatea nu este aici niciodată monologală. Ea ţâşneşte din cor. Din hora fiinţelor. Horă pe care fabula o înlănţuie, o animă şi o agită. Pentru că aici scopul nu este numai de a articula o povestire, ci şi de a o înscrie într-o structură muzicală. De altfel, în toate referinţele la Cehov, „tatăl" teatrului de artă, Bondy aduce un omagiu muzicalităţii sale, căci teatrul îi apare ca o artă unde justeţea sentimentelor trebuie să fie acompaniată de precizia tratamentului contrapunctic. Numai astfel vocile reuşesc să se recunoască şi identităţile, să se afirme. Muzicalitatea este sursă de limpezime.

Forajul interior

Bondy reabilitează categoria artistului fără o conştiinţă vinovată şi fără o dorinţă nestăvilită de a se lupta. Nu se plasează niciodată pe o poziţie exterioară critică sau agresivă, el se consacră exploatării neîncetat reînnoite a resurselor dinăuntrul scenei, căci se declară adeptul acestei idei renascentiste pentru care „teatrul este lumea".[511] Iată de ce programul său se concentrează într-o frază: „a extrage din interior".[512] Interiorul teatrului, al artei. Asemănarea cu Chereau provine de aici, ca şi din gustul amândurora pentru artistul care nu se decide să treacă pragul vârstei adulte. Nu concepe să-şi sacrifice tinereţea… e ceea ce îi diferenţiază de „maeştrii" teatrului de artă, care nu s-au prezentat niciând ca tineri. Teatrul de artă e o cucerire a „maturităţii", şi nu un dat al „tinereţii".

Remarcăm la Bondy o încredere absolută în artă, căci îi place să evolueze în domeniul ei, efectuând savante permutări circulare. Gustul îl face să alterneze teatrul şi opera, să se ocupe de cinema, să scrie… de fiecare dată pe un fond de plăcere şi excitaţie, de febră extremă şi de

---

[510] „Mettre en scene dans la langue dans laquelle on reve", op. cit.
[511] IbuL, p. 140.
5 „Puiser â l'interieur du theâtre", op. cit.

_ în Echo, 4 februarie 1993.

melancolii trecătoare. Se luptă cu timpul şi nimeni nu se dăruieşte atât de mult clipei ca el căci, pentru el, „adevărul e acolo unde se află el însuşi”. Viaţa îl ameţeşte şi teatrul îl îmbată. Sedus de artă, Bondy, asemenea unui Don Juan, se declară de fiecare dată gata să o ia de la capăt, în numele unei plăceri sau al unei satisfacţii niciodată împlinite. Există în el un anume „instanteism” ce îi evocă pe marii impresionişti. Nu e uşor să vrei să trăieşti clipa!

Originalitatea lui Bondy decurge din acest acord, din această acomodare la puterile artei. Acomodare în stilul unui Oscar Wilde… unde ceea ce contează ţine de o libertate ludică, împlinită graţie unei experienţe de suprafaţă întotdeauna sceptice faţă de profunzimi, considerate false sau suspecte. Făcând din graţie şi din uşurinţă virtuţile sale esenţiale, Bondy evită greutatea mitologicului, ca şi certitudinile politicului. Originile şi viitorul: iată ce evită. Pasiunea pentru tot ce e imediat îi domină teatrul. „A străluci, a scânteia şi a muri”, spunea Genet într-o frază pe care ar putea s-o semneze Bondy, la rândul său.

Există în acest teatru „inteligent” o înverşunare de european. O încăpăţânare de artist occidental, refractar la orice apel lansat în direcţia unei extrateritorialităţi culturale. Pentru el, dacă trebuie căutate soluţii, ele trebuie să vină din rezervele Europei şi câtuşi de puţin dintr-o evadare în Orient sau dintr-o descoperire africană. Pariul constă în „a atinge clipa de graţie cu mijloacele noastre occidentale”.1 Din nou, este vorba de a forţa şi a extrage din interior. De această dată, din tot ceea ce înseamnă interiorul frontierelor Europei. Pentru totdeauna, Bondy va face din interior principala sa resursă. Interior al fiinţelor, al teatrului, interiorul Europei. Marele interior. Teatrul de artă tot de aici şi-a extras resursele. El este şi va rămâne definitiv… european.

Autonomia teatrului

Bondy recunoaşte: „Gândirea politică îmi este străină”. **513**Nu face din poziţia sa o luptă, ci o constatare. Nici program, nici invaliditate: o recunoaştere de sine, pur şi simplu. La el, teatrul, fără perspectivă sau utopie de schimb, se legitimează prin el însuşi. Nu caută un ajutor în altă parte. De aici vin poate melancolia şi fericirea

---

[513] în Le Monde, 4 martie 1993.

lui… amândouă, virtuţi ale acestei inteligenţe a autorilor în care el se recunoaşte: Schnitzler, Cehov, Fitzgerald, Strauss…

Pe de altă parte, respinge orice pătrundere intempestivă a actualului în teatrul său. El exaltă prezentul actului, dar detestă actualitatea insertului. La fel ca Ibsen, care declara că nu a scris *Nora* în numele programului emancipării feministe, ci doar pentru „a zugrăvi sufletul omenesc”**514**, Bondy îi acordă şi el teatrului statutul de mediator între prezent şi fiinţă. Nu e un loc de înregistrare. Mai degrabă un refugiu. împotriva precipitării proprii mijloacelor de comunicare moderne sau împotriva urâţeniei ridicate la rangul de virtute de unii regizori germani. Opusul a „ceea este grosolan, zgomotos şi şocant”, acest teatru veşnic lejer şi adesea în stare de graţie se prezintă ca diferit. Liric, pentru că e uşor demodat, sentimental, întrucât crede în afecţiune, un teatru care face din muzică orizontul său şi din Mozart maestrul său. Strehler a fost marele regizor al lui Mozart, Bondy îi succede… Mozart îi leagă, dincolo de generaţii, pe aceşti artişti care au crezut în teatrul de artă, l-au respectat, l-am salvat şi l-am fructificat. Poate că uneori s-au îndoit, dar niciodată nu l-au trădat.

Laurent Gaude

Robert Wilson şi teatrul de artă: *un străin sau un moştenitor*?

De-a lungul marii aventuri a teatrului de artă, noţiunea de transmitere a fost fundamentală: grija de a transmite o operă de calitate unui public şi datoria de a transmite cunoştinţele meseriei, un *savoir-faire*, generaţiilor de artişti care urmează. Părinţii caută fii. Maeştrii, elevi. Dar aici, ca peste tot, se pare că filiaţia e un lucru complex. Foarte adesea maeştrii s-au crezut trădaţi de discipoli, foarte adesea fiii au întâmpinat greutăţi în a fi recunoscuţi de cei pe care i-au ales ca părinţi. Astfel, de exemplu, Copeau se simţea un pic trădat de Jouvet: el îi reproşa elevului său un gust prea pronunţat pentru succes – reproş grav pentru hieraticul Copeau. Totuşi, pentru noi, privind retrospectiv, înrudirea este incontestabilă. Moştenirea s-a transmis. Cei doi ne par astăzi două personalităţi fraterne, apărând acelaşi teatru.

---

514 Citat în volumul consacrat piesei John Gabnel Borkman, ed. Solin/Odeon-Theâtre de l'Europe, 1993.

În cinstea celor cincizeci de ani ai Piccolo Teatro a fost editată o carte care trasa activitatea teatrală a lui Strehler. Prefaţa este semnată de Robert Wilson. Strehler şi Wilson se regăsesc, deci, în aceeaşi lucrare. Această „apropiere" între artistul american şi celebrul maestru italian are de ce să surprindă şi merită cel puţin să fie cercetată. Să ne întrebăm despre legăturile dintre teatrul de artă şi Wilson: artistul american este oare un meteorit venit să lumineze cu o flacără nouă scena modernă, ceva absolut nou şi straniu, sau trebuie să considerăm că este un fiu ascuns al teatrului de artă?

Opera lui Robert Wilson este imensă. În ea se intersectează domenii foarte diverse (operă, spectacole vizuale, piese de teatru, opere rock etc.). Şi, mai ales, ea este, ca orice operă a unui artist în viaţă, în continuă evoluţie, chiar dacă estetica rămâne aceeaşi, chiar dacă postura artistică nu pare să se schimbe, între *Privirea surdului* şi *Boala morţii* există o reală evoluţie. Ce anume din această imensă operă în mişcare să confruntăm cu teatrul de artă? Spectacolele lui Robert Wilson, unul câte unul? Ar trebui atunci să facem o decriptare a montărilor, unele după altele, şi să spunem dacă aparţin sau nu teatrului de artă. Dar nu există nicio grilă de lectură, niciun instrument pentru a evalua astfel de lucruri. Nu putem, din fericire, aplica denumirea de „teatru de artă" unui spectacol, după cum nu putem s-o facem cu o etichetă lipită pe o marfă, dacă ea corespunde în parte unui anumit număr de exigenţe şi dacă e concepută după un număr de reguli. Apartenenţa la teatrul de artă nu se stabileşte după respectarea unui anumit număr de procedee estetice recunoscute, ci, în aceeaşi măsură, după postura creatoare a artistului, a demersului şi a discursului său. Această dimensiune mai vagă, mai dificil de definit este cea pe care trebuie, de asemenea, să încercăm să o discernem.

Problema este să ştim sigur dacă, în ce-l priveşte pe Robert Wilson, avem de a face cu un meteorit venit de nicăieri, ceva care nu ar fi un teatru de artă şi poate nici măcar teatru, ceva care ar rupe cu orice trecut teatral şi care ar face din Robert Wilson „experimentatorul unei ştiinţe fără nume", pentru a relua o expresie de Aragón[515]. Sau poate că, la urma urmei, Robert Wilson întruchipează teatrul de artă

---

[515] In „Scrisoare deschisă către Andre Breton despre Privirea surdului", de Louis Aragon.

de astăzi? Desigur, într-un chip nou, original, dar care are o legătură cu tradiţia teatrului de artă. Această filiaţie care ni se pare astăzi îndrăzneaţă nu le va părea evidentă generaţiilor viitoare?

Fraţi inamici?

Între Robert Wilson şi teatrul de artă diferenţele sunt profunde. Putem vorbi chiar despre divergenţă şi incompatibilitate. Din acest punct de vedere, s-ar părea că avem de a face mai degrabă cu fraţi inamici.

Statutul textului

Diferenţa fundamentală rezidă, cu siguranţă, în raportul cu textul. Este un element constant la marile figuri ale teatrului de artă: de la Stanislavski la Copeau, toţi afirmă caracterul prioritar al textului. Fie că e vorba de texte clasice sau contemporane, teatrul este, pentru ei, înainte de orice, transmiterea către un public, în cele mai bune condiţii posibile, a unei opere literare. Celebra formulă a lui Baty rezumă bine ideea: „a nu se servi de artă, ci a o servi". Această formulă este valabilă şi pentru text. Meşteşugarii teatrului trebuie, deci, să dea dovadă de abnegaţie şi să facă un act de supunere. Stanislavski o repeta: cu toţii în spatele poetului. „Poetul, actorul pictorul, costumierul, maşinistul servesc un singur şi unic scop, acela pe care poetul l-a fixat drept cheie de boltă a operei sale."**516**

Putem măsura astfel până la ce punct Wilson se îndepărtează de acest demers. Raportul lui cu textul e cu totul altul. Şi dacă nu ar fi decât faptul că primele sale spectacole, precum *Privirea surdului*, erau „mute". Textul e concediat. Concediată e, de asemenea, din aceeaşi lovitură, vechea subordonare faţă de decor, de costume, de la actor la text. Robert Wilson refuză în mod radical o asemenea ierarhizare. Poate că în acest sens va vorbi Müller, *à-propos* de spectacolele lui Wilson, despre „democraţie estetică". Toate categoriile de meserii, toate grupurile participă, pe picior de egalitate, la tot. Şi nu este totul supus, instrumentalizat pentru a face să treacă un text, un sens, gândirea autorului. Măsurăm bine diferenţa profundă care există faţă de formula lui Jouvet „opera este suverană", unde raporturile sunt puse clar în termeni de suveran şi vasali.

---

516 Citat în De la Teatrul de Artd la Arta teatrului, Jean-Franţois Dusigne, Paris, Ed. Theâtrales, 1997, p. 17.

Ceea ce Robert Wilson vrea să combată în spectacolele sale este tirania sensului. Şi, dacă acum introduce din ce în ce mai mult textul în practica sa (*Boala morţii*, *O femeie blândă*), o face nu fără să-i impună o serie de transformări, de „maltratări" prealabile: cel mai adesea actorii au microfoane şi joacă pe sunete grave şi acute. Spectatorului i se interzice total o formă tradiţională de a asculta. Ceea ce rezultă e mai mult o muzică, o dicţiune, un joc cvasimuscular decât un sens. Toate aceste procedee sunt prezente pentru a ne arăta că Robert Wilson nu ni se adresează prin text, că trebuie să renunţăm la obişnuinţele noastre de spectatori. El va merge chiar până la a declara că acesta este cel mai bun mijloc de a reda bogăţia unui text, de a nu-l trunchia, de a-i păstra toată libertatea şi a-l reda spectatorului fără să-l restrângă, fără să-i reducă toate posibilităţile: „A reproduce un text cu un sens înseamnă a-l reduce"**517**.

Vedem că, din acest punct de vedere, nu putem adopta o poziţie mai divergentă faţă de teatrul de artă al lui Copeau sau Stanislavski.

Refuzul aventurii teatrului de artă

Divergenţele nu se limitează numai la relaţia cu textul. În intervenţia sa, Jacques Lassalle**518** încerca să definească teatrul de artă printr-un anumit număr de idei. El a propus următoarea listă:

(1) Un loc
(2) o echipă în jurul unui Maestru
(3) Un repertoriu
(4) Mijloace materiale (nu prea multe)
(5) o politică editorială
(6) întâlniri cu un colectiv (pictori, arhitecţi, poeţi)
(7) Durata în timp
(8) o şcoală
(9) Un public într-adevăr, această listă rezumă perfect exigenţele teatrului de artă. Am putea să le reducem, mai simplu, la următoarele trei trăsături: o trupă, un loc, o durată în timp. Căci teatrul de artă este un soi de aventură umană care, foarte adesea, s-a confundat cu viaţa artiştilor care i s-au dedicat. A intra în trupa de la

---

517 „Wilson după Wilson", în Theâtre public, Gennevilliers, nr. 106, iunie/iulie 1992, p. 9.

518 Colocviu organizat de Academia Experimentală a Teatrelor, la Paris, în toamna lui 1997.

Vieux-Colombier (şi, mai mult încă, ceva mai târziu în cea a elevilor lui Copeau, *Ies Copiaux*) însemna a adopta un stil de viaţă.

Or, şi aici demersul lui Robert Wilson este la antipodul acestei practici. Robert Wilson nu are un loc, nu are un teatru – Teatrul de artă.

care să fie sediul său artistic. El a ales să fie un regizor itinerant, internaţional. Din absenţa unui sediu decurge, aproape în mod logic, absenţa unei trupe. Distribuţia se face separat, pentru fiecare spectacol. Asta nu înseamnă că nu există un cerc wilsonian, un soi de rezervor permanent, dar nu există o aventură umană comună. Dacă teatrul de artă trebuie pus sub semnul schimbului reciproc, Robert Wilson pare că preferă semnul întâlnirii.

Să subliniem o altă diferenţă fundamentală: Jacques Lassalle avea dreptate să pună în evidenţă importanţa politicii editoriale. Se pare că este, într-adevăr, o constantă a teatrului de artă, care simte necesitatea absolută de a vorbi despre sine. Revista nu este un obiect narcisist, o oglindă scrisă; ea este vocea teatrului, este legătura între colectivul artistic şi publicul său. Întemeierea oricărui teatru de artă are ceva de ordinul revoltei, al manifestului. Revista este mijlocul de a da glas (*The Mask*, editată de Craig, *NRFde* Copeau, *L'Art du théâtre* de Vitez). Or, şi aici, Robert Wilson funcţionează foarte diferit. Nici revistă, nici carte. El este relativ zgârcit în ce priveşte comentariile despre munca lui. E aici un refuz al cuvântului explicativ, din nou un refuz al sensului. Chiar dacă această poziţie se nuanţează cu timpul şi Robert Wilson pare că a acceptat mai uşor să vorbească despre ceea ce face, el continuă să nu folosească prea mult discursul. Artiştii teatrului de artă se foloseau de discurs pentru a-şi afirma existenţa, a-şi explica gândirea, luările de poziţie. Şi se foloseau cu bucurie şi în mod combativ. Poate pentru că lucrările lui Stanislavski sau ale lui Copeau aveau şi o latură literară, care se potrivea bine cu discursul. Arta lui Robert Wilson este greu de descris. Abordarea sa formală nu poate fi înţeleasă prin limbaj decât cu dificultate şi în mod imperfect.

„Pentru o operă nouă, să ni se lase o scenă goală din scândură!" **519** Dacă acţionarul de la Vieux-Colombier se poate mulţumi cu o scenă goală este pentru că teatral său constă în întregime

---

519 Etichetă pe care el o pune întregii tradiţii de interpretare moştenite de

în interpretare. Dimpotrivă, Robert Wilson vrea să îmbrace scena. Modul lui de abordare este arhitectural. El construieşte un spaţiu. Spectacolele sale sunt concepute ca nişte suite vizuale. Poate că ambiţia lui Robert Wilson este aceea de a ne oferi într-o seară o carte care vorbeşte.

Simpli străini sau fraţi inamici?

S-a vorbit până acum de divergenţele dintre Robert Wilson şi teatrul de artă, ceea ce pare să dovedească că avem de a face cu două demersuri în mod necesar străine unul altuia. Dar trebuie mers mai departe. Din străini, ei devin aproape inamici. Căci nu putem nega că există la Wilson o intenţie foarte fermă de a crea o formă de teatru care nu are nicio legătură cu teatrul clasic. Identitatea lui constă în această opoziţie. Acest antagonism este esenţial. El se constituie prin contrast cu ceea ce el numeşte „naturalism”**520**. Revendică un formalism absolut: „Cred că naturalismul este o minciună”**521**. „A juca natural pe scenă este imposibil”**522**. Ascultându-l, este absurd să vrem să-l afiliem pe Wilson familiei teatrului de artă, cu atât mai puţin când mărturiseşte că teatrul său s-a născut dintr-o reacţie de respingere a acestui teatru.

A priori, deci, raporturile dintre teatrul de artă şi opera lui Wilson sunt ciudate, de antagonism chiar. Dar trebuie să încercăm să depăşim această opoziţie, care nu e decât aparentă. Putem, într-adevăr, să vorbim despre opoziţie, dacă îl comparăm pe Wilson cu Copeau sau cu Stanislavski. Dar nu trebuie să uităm că teatrul de artă înseamnă şi Craig sau Appia. Teatrul de artă este o mare familie, care nu are neapărat o unitate estetică sau a cărei unitate estetică nu trebuie căutată numai în latura exterioară a operei. Unitatea este în altă parte: în demers, în exigenţă, în credinţa într-o anumită calitate a operei. Am văzut că spectacolele lui Robert Wilson erau foarte îndepărtate de cele ale lui Copeau sau ale lui Jouvet, dar oare sunt de departe de cele ale lui Craig sau Appia? Şi nu există în demersul său ceva din exigenţa proprie teatrului de artă?

Poate că Robert Wilson nu e meteoritul pe care am crezut că

---

l a Stanislavski.

521 Citat în „Despre Doctor Faustus light the lights, avril 92", în Theâtre Public, Gennevilliers, nr. 106, iunie/iulie 1992, pp. 54-60.

522 Ibtd.

l-am văzut sosind la Nancy, când l-a descoperit publicul francez. Acestea fiind spuse, nu pentru a diminua originalitatea incredibilă a operei sale, ci pentru a arăta pur şi simplu că ea nu vine chiar de nicăieri şi că e destul de posibil să retrasăm contururile unei familii teatrale al cărei moştenitor ar fi, familie legată de teatrul de artă. Cine spune „fraţi", fie ei chiar şi duşmani, spune, de fapt, „familie".

Acelaşi punct de plecare – indignarea fondatoare

Am văzut până la ce punct este, în practică, Robert Wilson străin de teatrul de artă. Dar în demersul său este interesant să notăm anumite asemănări în demersul. Pentru început, la Robert Wilson, ca la fiecare dintre marii meşteşugari ai teatrului de artă, există, la originea acţiunii, o formă de indignare. Care este fondatoare, devenind, în realitate, punctul de plecare al operei.

La Stanislavski, ca şi la Copeau, indignarea se naşte dintr-o repulsie violentă faţă de ceea ce văd pe scenele contemporane: efecte de interpretare exagerate, vedetism, insalubritate morală şi fizică a teatrului, mediocritate a repertoriului, preţ ridicat al biletelor. „... Dacă vă e ruşine şi sunteţi dezgustaţi să vedeţi (teatrul) zi de zi înjosindu-se în insignifianţă, josnicie, cabotinism şi speculaţie..."[523] Această indignare este simptomatică. Ea stă la baza demersului. Ea e cea care, prin reacţie, explică forţa profesiunii de credinţă într-un teatru diferit şi nou. Această credinţă şi radicalitatea impulsionează aventura şi pentru că vin din dezgust. Regăsim starea de revoltă la Robert Wilson. Mai întâi, indignare faţă de o practică în care nu se regăseşte: „Urăsc naturalismul. Cred că naturalismul a ucis teatrul nostru."[524] Şi apoi, profesiune de credinţă pentru o altă cale, nouă: „Teatrul pe care îl fac este un teatru formal, care introduce întotdeauna o anumită distanţă între material şi actor, între public şi scenă. Nu este o muncă de interpretare, este un teatru care pune întrebări."[525]

Opera unui om

Un alt element care îl leagă de teatrul de artă: Robert Wilson întruchipează perfect apariţia regizorului. El îşi creează opera. îi revendică singur paternitatea. Maestrul este el. El este arhitectul. Or,

---

[523] Afiş-manifest al Teatrului Vieux-Colombier.

[524] „O viaţă prin prisma teatrului", în nr. 1 al revistei Mouvement, Paris, iunie-iulie 1998, p. 44.

[525] Ibid., p. 43.

teatrul, de artă este primul care a transformat regizorul în maestru-şef. De la Vieux-Colombier la Teatrul de l'Athenee, de la Teatrul de Artă din Moscova la Piccolo Teatro din Milano, fiecare teatru îşi are propriul „patron". În numărul special al revistei *Alternatives théâtrales* consacrat repetiţiilor**526**, Sylvie Alquier povesteşte cum se desfăşoară un *worksbop* cu Robert Wilson. Este „înconjurat tot timpul de vreo zece persoane", nu repetă niciodată ce a spus, „când e nevoie de noi, suntem chemaţi cu numărul ce ni s-a atribuit", „nicio intimitate nu se va stabili între numerele în marş care suntem şi Bob Wilson care nu se va amesteca cu noi nici la orele de prânz, nici în pauze".

Acest lucru poate părea anecdotic, dar asemenea consideraţii au importanţa lor. Ele descriu comportamentul „maistrului" faţă de muncitorii săi. Asta i-ar fi făcut, cu siguranţă, să sară în sus pe Stanislavski sau Copeau, pentru care munca în grup era atât de importantă şi care au amestecat atât de mult munca şi viaţa. Aici, spectacolul este opera unui om. Este o operă de artă şi, ca şi orice operă de artă, are un creator: ne aflăm în faţa unui spectacol de Robert Wilson ca în faţa unui spectacol de Kantor sau de Meyerhold, în faţa unei opere coerente şi semnate de o singură mână.

Un teatru de artă fără teatru

Am văzut de la începutul expunerii noastre că Robert Wilson nu avea un teatru propriu. Dar, într-un anume fel, tot ceea ce membrii teatrului de artă doreau să facă într-o clădire, Wilson face prin propria persoană. Astfel, ideea după care teatrul de artă trebuia să convoace în jurul său toate celelalte arte (poeţi, pictori, arhitecţi) se regăseşte în demersul lui Robert Wilson. El invită mulţi alţi artişti să colaboreze: cântăreţi ca Tom Waits (*pentru Alice în Ţara Minunilor* sau *Black Rider*) sau Lou Reed (pentru *Time Rocker*). Lucrează cu arhitecţi, expune el însuşi lucrări plastice**527**. Precum David Lynch în cinema, Robert

---

526 Alternatives theâtrales, Academia Experimentală a Teatrelor, nr. 52-53.54, decembrie 96/ianuarie 97. Reluat în parte la Editura Actes Sud, în 2005.

O ediţie în limba română a fost publicată sub titlul Repetiţiile şi teatrul reînnoit. Secolul regiei, la Editura Nemira, Bucureşti, în cadrul şi cu sprijinul Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, în 2009 (n. tr.).

527 Expoziţie la Centrul Pompidou, „Robert Wilson, Mr Bojangles'me- mory of son of fire", 1992.

_ Cf. declaraţia de la Vieux-Colombier.

Wilson are această calitate de a putea face totul şi, deci, de a reuni în jurul său artişti din orizonturi foarte variate.

De asemenea, dacă nu are un teatru, Robert Wilson are, totuşi, o şcoală. Şi ştim ce importanţă are şcoala în teatrul de artă. Este laboratorul esenţial, spaţiul de cercetare, spaţiul de libertate, este locul „celui mai frumos teatru", cum spunea Vitez, este, mai ales, locul transmiterii. Şcoala lui Robert Wilson, Watermill Center din Long Island, joacă acest rol de laborator şi de cercetare. Ea este, de asemenea, locul de ancorare spaţială şi temporală a operei. Ea îi asigură o continuitate, o durată în timp demersului său artistic.

Totul se petrece, deci, ca şi cum programul teatrului de artă (a întruni toate artele, a crea o şcoală etc.) era aplicat, dar în afara zidurilor. Similitudinea între teatrul de artă şi Robert Wilson devine şi mai mare, dacă e să luăm în considerare evoluţia operei lui: montând o operă de Dostoievski, o operă de Duras, o piesă de Shakespeare şi colaborând cu artişti în viaţă (*Time Rocker*), nu respectă el oare regulile repertoriului pe care le propovăduia Copeau – clasici, mari clasici străini şi autori contemporani?

Dacă opoziţia dintre Robert Wilson şi teatrul de artă pare atât de profundă este pentru că, până în prezent, el nu a fost comparat decât cu artişti care făceau parte, mai mult sau mai puţin, din aceeaşi familie estetică: Stanislavski, Copeau, Jouvet, Vilar, Vitez. Dar teatrul de artă, am spus-o deja, înseamnă, de asemenea, şi Craig sau Appia. Or, comparată cu aceşti artişti, fosa pare mai mică. Ca şi cum, în acel loc, cele două continente se ating. A milita pentru ca decorul să părăsească simplul rol ilustrativ, a insista asupra plasticităţii spaţiului, a face astfel încât naraţiunea să nu fie exprimată exclusiv prin text, ci şi prin vizual, a se elibera de figurativ şi a explora abstracţiunea în teatru cum s-a făcut în pictură, toate aceste idei, prezente în mare măsură la Robert Wilson, vin de la Craig şi Appia.

Familia care ar merge de la Stanislavski la Wilson (în ciuda imenselor diferenţe pe care le-am putea găsi în sânul ei) ţine de o perspectivă anume: cea care priveşte teatrul în ansamblul lui şi cea care se referă la cerinţele publicului. Mai vastă decât cea a teatrului de artă ar putea fi familia ai cărei membri au în comun „o perspectivă asupra Artei". Aceeaşi privire asupra lucrurilor. Aceeaşi privire către ceea ce ar trebui să tindă teatrul. Şi aceeaşi dorinţă din partea spectatorului exigent. Ca şi cum, dincolo de divergenţe profunde,

teatrul de artă şi Robert Wilson ar avea în comun ceea ce amândoi doresc din tot sufletul: un spectator de Artă.

Un teatru nou pentru un public nou

Teatrul lui Wilson şi teatrul de artă sunt comparabile la nivelul exigenţelor. Amândouă revendică insistent un teatru nou pentru un om nou1:

„Public Francez, Public cultivat.
(...) Tineri din ziua de astăzi
Public Nou
Veniţi să construim un teatru nou..."**528**

Robert Wilson ar putea să îşi însuşească această dorinţă de public nou, de a avea un spectator la fel de nou ca şi spectacolul. Şi el doreşte să schimbe obiceiurile de lectură ale publicului, să-i modifice criteriile, să-l oblige să privească altfel. Regăsim la el aceeaşi exigenţă ca la maeştrii teatrului de artă, acelaşi raport cu publicul. În cele două cazuri, publicul este invitat la o adevărată experienţă, la o cercetare de calitate. Spectacolul este menit a pune întrebări, nu a bombarda publicul cu răspunsuri. Este un laborator permanent, de la o reprezentaţie la alta.

Căutarea Frumosului

Acest public este invitat, de la spectacol la spectacol, la o căutare specială: căutarea Frumosului. Textele-manifest ale teatrului de artă sunt pline de declaraţii puţin naive şi grandilocvente, care insistă asupra acestei noţiuni. Lugné-Poe vorbeşte despre „un nou drum către Frumos", Meyerhold, despre „Aspiraţia către Frumuseţea Superioară a Artei", iar Jouvet îşi defineşte astfel scopul final: „a aduce mai multă frumuseţe, claritate şi tandreţe în activităţile umane". Această căutare cvasiplatoniciană se regăseşte la Robert Wilson, pentru care Frumosul pare să fie scopul absolut.

La fel, Robert Wilson şi teatrul de artă sunt legaţi prin acest element: dacă ar fi să considerăm că teatrul secolului XX s-a organizat în jurul a doi poli, teatrul de artă şi teatrul politic, nu există nicio îndoială că Robert Wilson este mai aproape de familia teatrului de artă decât de cealaltă familie. Prin refuzarea sensului, prin formalismul său, el este la polul opus unui teatru politic. Lipsa lui de încredere faţă de

---

528 Afiş-manifest al Teatrului Vieux-Colombier.

orice credinţă, faţă de orice dogmă îl face străin de un teatru politic: „Este foarte periculos să crezi prea mult în ceva. Iubesc teatrul de forme, pentru că el creează o distanţă care îţi permite să reflectezi.”[529]

Când meteoritul va deveni părinte

Dacă Robert Wilson ar fi un fiu risipitor sau un străin faţă de teatrul de artă, un duşman sau un văr îndepărtat, am putea să ne întrebăm ce chip ar avea urmaşii săi. Se schiţează deja o ramură formalistă, care continuă pe calea unui teatru sonor şi vizual, eliminând textul în favoarea actorului, un teatru care este mai apropiat de dansul contemporan, un teatru care lucrează în fază absolută cu tehnicile moderne. Acest teatru este *Dumb Type*.

Cealaltă ramură moştenitoare ar fi de căutat printre artiştii teatrului de artă. În prezent pare de neînchipuit că teatrul de artă de astăzi şi de mâine nu şi-ar însuşi anumite bunuri wilsoniene. Fie că e vorba de lumini sau un nou fel de a se raporta la naraţiune, de corpul actorului sau de lucrul asupra ritmului, scena de mâine poate să se inspire din această lume.

A căuta cu orice preţ să afirmăm că Robert Wilson este un artist al teatrului de artă este absurd, de vreme ce nu o spune el însuşi. Or, apartenenţa la teatrul de artă ar trebui să fie declarată şi asumată. Este o formă de apartenenţă care funcţionează ca un manifest. A face teatru de artă înseamnă a spune fără încetare că faci teatru de artă. Acest tip de discurs nu este o podoabă pentru un artist/conferenţiar, este o constantă reală a identităţii teatrului de artă. Acest teatru se afirmă, se apără, se defineşte fără încetare. Or, Robert Wilson refuză acest demers.

În ceea ce priveşte spectacolele, nu trebuie să minimalizăm uriaşele diferenţe dintre opera lui Wilson şi cea a lui Stanislavski, Copeau, Vilar sau Jouvet. Nu au nimic în comun unele cu altele pentru că se sprijină pe opţiuni fundamental diferite, chiar opuse. Cea mai importantă dintre aceste diferenţe priveşte locul textului. Dar poate există ceva comun între spectacolele lui Copeau şi viziunile lui Craig? Între cele ale lui Stanislavski şi desenele lui Appia?

Or, dacă e să considerăm că experienţele lui Craig şi Appia se

---

[529] In „O viaţă prin prisma teatrului", op. cit., p. 43.

înscriu în aventura teatrului de artă, dacă ele sunt cazuri speciale în această aventură, atunci Robert Wilson face parte, la rândul său, din teatrul de artă.

IPOSTAZE ROMÂNEŞTI

Ion Cazaban

Liviu Ciulei, *între convenţia sugestivă şi concretul expresiv*

Scriam recent că Liviu Ciulei rămâne, pentru noi, acelaşi constructor consecvent în tot ce a realizat de-a lungul timpului – ca regizorul şi scenograful unor spectacole riguros concepute, ca interpretul unor remarcabile roluri de compoziţie sau ca animatorul competent şi energic, ale cărui iniţiative au dus la dezvoltarea unor colective teatrale din ţară şi de peste hotare. Calităţile sale de arhitect prin formaţie nu se dezmint nici în ceea ce a întreprins pentru arta spectacolului, proiectând nu puţine spaţii scenice, de contact cu publicul, conform cerinţelor prezentului. Neobosita exigenţă, fondată pe o continuă cercetare utilă creaţiei, resursele pedagogice, dorinţa de perfecţionare alături de colaboratorii săi, respectul pentru opiniile celuilalt îi caracterizează directoratele, repetiţiile, dialogurile profesionale, aşa cum îşi amintesc cei care au lucrat cu el.

O etapă necesară

Participanţii la dezbaterea lansată în anul 1956, analizând situaţia regiei şi a scenografiei noastre, nu şi-au închipuit, probabil, că prin articolele lor formulau o seamă de opţiuni, puncte de vedere şi principii metodologice, alcătuiau un veritabil program teoretic, de o deosebită importanţă. Articolele publicate în revista (iniţial bilunară) *Teatrul* ori în săptămânalul *Contemporanul* ne arată preocupările de atunci ale creatorilor noştri, aflaţi în faţa unor probleme profesionale specifice, care cereau răspuns. Sunt examinate critic, în limitele permise, erorile şi lacunele din ultimele stagiuni şi vor fi puse în vedere cauzele care le-au generat, chiar dacă analiza este incompletă. Totuşi, concluziile şi exigenţele exprimate vor sta la baza unei redefiniri răspicate a conştiinţei teatrale, o redefinire sigură pe sine, care nu mai omite diferenţa faţă de alte arte, nici interferenţele inevitabile, de substanţă, cu acestea. Punctele de vedere converg uneori, alteori se contrazic, polemizează în favoarea inovaţiei sau a tradiţiei, caută cu explicabilă prudenţă calea de mijloc. Dar discuţia a fost vie, la obiect şi bine intenţionată.

Din această dezbatere va rezulta obligaţia regizorului de a fi un

coordonator priceput al relaţiilor de colaborare stabilite pentru pregătirea spectacolului. În majoritatea articolelor, revin preocuparea pentru specific, pentru stil, pentru personalitatea actului creator şi o anumită „îndrăzneală", înţeleasă din perspectiva primatului textului dramatic. Adevărul unei arte specifice este opus imitaţiilor scenice naturaliste, care se răspândiseră, până la saturaţie, în ultimele stagiuni. Într-o strânsă dependenţă se relevă, mai mult şi altfel decât în trecut, rolul fanteziei regizorale, dar şi al metodei de lucru, clarificate la repetiţii. Este momentul când în terminologia creatorilor şi a criticilor de teatru se întâlnesc, deseori, sinonimele unei atitudini experimentale: căutare, încercare, tentativă, inovaţie… De la primele manifestări ale reţeatralizării (1955-1960) se impune ca normală, deci, critica soluţiilor scenice rutiniere, implicată de obicei în reacţia antinaturalistă, la fel de viguroasă acum pe cât fusese eliminarea procedeelor convenţiei teatrale în stagiunile anterioare. Prin aglomerarea naturalistă a scenei, spectacolul „a deviat de la întrebuinţarea mijloacelor proprii artei plastice scenice şi s-a alimentat din alte discipline – arată Liviu Ciulei într-un articol care va despărţi definitiv apele –, din arhitectura propriu-zisă, din decoraţia de interior, din arhitectura peisagistică şi, de multe ori, a reprezentat natura în mod fotografic – nu a făcut decât să creeze un fel de diorame"[530].

Prin spectacolele lui Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Vlad Mugur, Horea Popescu, reţeatralizarea repune în valoare posibilităţi de expresie ignorate sau apreciate greşit, comentate neadecvat – situaţie întâlnită în continuare, cum vom vedea la dezbaterea unui spectacol ieşit din comun, *Cum vă place*.

Lui Liviu Ciulei îi datorăm şi deseori citatul articol *Teatralitatea picturii de teatru*[531], ce poate fi socotit un adevărat manifest al tinerei generaţii ce se afirmă în acei ani. Deşi tratează problemele scenografiei, articolul va căpăta o însemnătate mai largă şi pentru celelalte componente ale spectacolului. „Ceea ce este valabil în latura convenţional-sugestivă a artei noastre fusese osândit şi înlăturat de unii – scria Ciulei – pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri

---

[530] Liviu Ciulei, Teatralizarea decorului, în Arta plastică, 3, 1957.
[531] Teatrul, 2, 1956.

fotografice a realităţii, deşi se vorbea insistent, pe plan teoretic, despre necesitatea pătrunderii în esenţă şi semnificaţii". Naturalismul dusese la neglijarea limbajului teatral, chiar dacă, se pretindea, favorizase o dezvoltare a decorului de localizare amănunţită. Dar n-a fost decât o exacerbare disproporţionată, în comparaţie cu ce se întâmpla cu viziunea regiei şi jocul actorilor – „în dauna întregului, a spectacolului", sublinia Ciulei. Prin articolul său, prin montările de început (*Omul care aduce ploaia*, *Sfânta Ioana*, *Azilul de noapte*) intră în atenţie, cu deosebire, concepţia şi compoziţia spectacolului, raporturile expresive dintre elementele scenice, interdeterminările şi motivarea lor. Criteriul unităţii spectacolului va fi amintit frecvent cu felurite prilejuri. Trebuie menţionat pentru ceea ce va urma: tânărul regizor se detaşează de naturalismul care a uitat sursele de expresivitate şi posibilităţile revelatorii ale teatrului, dar şi de spectacolul „abstract şi excesiv" convenţional.

Prin cele preconizate, Ciulei este mai aproape de Stanislavski şi dublul refuz, atât al „devierilor plate ale naturalismului", cât şi al „falsei teatralizări schematizatoare". El respinge tot ce ar scăpa de sub controlul unei gândiri regizorale profund elaborate – dezechilibrele, soluţiile expediate, precare, ce afectează relaţia dintre expresia sensibilă şi ideea spectacolului. După Ciulei, o ierarhizare teoretică şi practică a diferitelor componente scenice nu-şi probează utilitatea, totuşi, criteriile sale acordă prioritate vizualului şi vizualizării. Teatralitatea decorului a fost o cerinţă discutată atunci, pentru că, de prea multe ori, i se dăduse un rol secundar, de „fundal". Scenografia este, însă, o parte indispensabilă a actului teatral, iar reconsiderarea ei din acel moment (dar şi la regizorii noştri din trecut: Soare, Maican, Sava, Popa) a avut o influenţă stimulatoare asupra tuturor creatorilor spectacolului. „Conlucrarea colectivă" devine o condiţie primordială a reţeatralizării, afirmată, desigur, şi de Ciulei, de câte ori apără proporţionarea elementelor componente. Astfel, remarcă, nu o dată, „elemente de mare pitoresc şi atmosferă", dar care nu sunt integrate, nu au fost – cum spune Ciulei – ridicate „la scară scenică, fie prin tratare, fie prin scoaterea în evidenţă sau prin joc". Toate trebuie sudate de „un sens poetico-dramatic". Iar ceea ce este esenţial ca semnificaţie să prindă relief pentru a nu se rata „generalizarea imediată", de care Ciulei se va ocupa, într-un fel sau altul, mereu. După cum caută, în egală măsură, elemente de mare sugestivitate care să

stârnească imaginaţia, „să ajute pe spectatori să confabuleze”. O scenografie inexpresiv abstractizată va fi un obstacol pentru participarea prin imaginaţie.

Pentru realizarea acestei participări, Ciulei expune principiile unei noi concepţii arhitectonice în construcţia clădirilor de teatru:

— Desfiinţarea barierei dintre spectatori şi actori, creată de cadrul scenic, şi restabilirea contactului intim între aceşti doi factori indispensabili ai spectacolului;

— Sala să fie un loc neutru şi disponibil reprezentaţiei, care îi va da suflet, o va decora (nu numai prin decor), îi va decide „tonul”, „expresia”**532**.

De pe acum va medita, urmând şi situaţia din alte ţări, la un teatru adaptabil, „instrumentul care face posibilă crearea oricărui spectacol, indiferent de stilul lui”. Problema receptării acestuia este frecvent discutată, dorit fiind spectacolul activ [...] în sensul antrenării spectatorului, unitar obţinute, atât pe planul ideilor, cât şi pe plan emoţional”**533**.

Ceea ce-l caracterizează pe regizorul şi scenograful Ciulei este, de la început, solicitarea culturală a imaginaţiei publicului, într-un perimetru precis, chiar şi în cazul unor texte de evidentă fantezie a fabulei, ca *Dr. Faust, vrăjitor* (Teatrul Naţional Bucureşti, 1957). Ceea ce era, în piesa lui Victor Eftimiu, un salt poetic prin epoci istorice va aduce pe scenă ogiva gotică şi atmosfera sumbră a Evului Mediu, în opoziţie cu luminozitatea şi armonia arcadelor de Renaştere florentină**534**. Acest simplu contrast se aprofundează, când frazele îi permit, devenind o premisă pentru rezolvări generalizatoare, cu trimiteri în contemporaneitate. La *Sfânta Ioana* de G.B. Show Teatrul Municipal, 1958) sesizăm o modificare esenţială. Ciulei nu mai vrea să comunice traseul istoric, ci însăşi „imaginea a doua epoci suprapuse – Evul Mediu şi timpul contemporan – pentru a aduce în faţa spectatorului drama eroismului**535**. Şi tot de acum se conturează preocuparea regizorului pentru „situaţia de viaţă” capabilă să releve dialectica istoriei. Se remarcă scenografia proteică şi combinativă de

---

532 „Căutări arhitectonice în teatru", în Teatrul, 5, 1956.
533 „Profesiunea de regizor", în Contemporanul, 45, 1960.
534 Petru Comarnescu, „Scenografia", în Teatrul, 6, 1957.
535 Liviu Ciulei, „Pasionantul drum spre realism", în Teatrul, 1, 1965.

sugestii culturale: „un fundal de împletitură de nuiele, ce ţine prezentă imaginea rugului, un cadru amovibil ce reprezintă, rând pe rând, o fortăreaţă, un baldachin, un eşafod etc. Şi un masiv sculptural, evocând rudimente de arhitectură gotică”[536]. Şi s-au adăugat costume inspirate din moda prezentului. Se anunţa astfel „metoda asociaţilor multiple”, practicată de regizor şi în *Azilul de noapte* (Teatrul Municipal, 1960). Cortina de zdrenţe descoperea paturile din lemn ca nişte cuşti etajate, unite de o scară nesigură. Se realiza cunoscuta atmosferă („la fund”), dar imaginea corespundea şi unor cuvinte: „e un circ tragic” dintr-altă piesă gorkiană (*Cei din urmă*). Spaţiul împărţit în celule trimitea la un „univers concentraţionar” al secolului nostru.

Un concept frecvent în momentul reţeatralizării, potenţarea, va indica reuşita unei expresivităţi specifice, de maximă elocvenţă, cât mai departe de realismul „plat”, firescul banal, intimismul fără vibraţie. Procedeul utilizat de Ciulei în *Sfânta Ioana*, „suprapunerea” unor elemente ce sugerau epoci distincte, era o astfel de potenţare, adecvată modului în care dramaturgul abordează subiectul istoric prin anacronisme şi constelaţii semnificative. Soluţia regizorală se adresa imaginaţiei culte şi participării unui public care gândeşte.

Alt concept, impus de obiectivele scenice ale momentului, a fost esenţializarea, raportat la ceea ce reliefează şi pune în lumină sensul spectacolului. În acest scop, stilizarea este un procedeu, mai mult sau mai puţin justificat, care nu se limitează doar la scenografie (deşi, de obicei, aşa s-a întâmplat). Pentru Tudor Vianu, stilizare înseamnă simplificare, reducere la esenţial, de unde şi posibilitatea de generalizare şi de „punere în evidenţă a ritmurilor fundamentale” (spre care se va îndrepta şi Ciulei, mai târziu). Este replica dată montărilor amănunţite, mărginite la localizări anoste. Căutându-se esenţializarea, în spectacole se produce o „dezgolire” progresivă a spaţiului scenic, pus la dispoziţia jocului sugestiv al actorilor. Şi, pentru Ciulei, esenţializarea nu poate fi desprinsă de cele trei obiective primordiale: sugerarea, generalizarea şi stimularea imaginaţiei publicului.

Momentul reţeatralizării a fost un prilej de rememorare, de verificare şi aprofundare practică a unor resurse creatoare – mai întâi

---

[536] Mihnea Gheorghiu, Shaw şi istoria păcii, în Contemporanul, 23, 1958.

scenografice, apoi regizorale şi interpretative – ignorate o vreme. Faţă de teatralitatea stilizărilor interbelice sau a celor de după război (1945-1947), intervin un plus de experienţă şi determinări distincte (inclusiv cunoaşterea problematicii teatrului european). Criteriile axiologice şi o cultură teatrală evoluată se opun inerţiei formulelor, stagnării în aşa-zise soluţii de succes, şi vor contribui la apariţia propriilor concepte orientative. Alături de cele semnalate, conceptul de funcţionalitate este generat de întrebările asupra funcţiilor decorului în sinteza specifică a spectacolului. Nici rafinamentul execuţiei, nici exactitatea plastică în raport cu un model nu vor fi prioritare la aprecierea decorurilor. Atenţia se concentrează asupra funcţiei lor dramatice, de integrare în spectacol. Liviu Ciulei va da o definiţie cât mai generală pentru a permite rezolvări cât mai diverse. Funcţia dramatică se afirmă printr-o serie de calităţi intrinseci şi amenajări vizibile, deliberate, făcând scenografia spectacolului aptă „să participe la acţiune, adică la sugerarea scenică a unei acţiuni din viaţa unor oameni: personajele piesei”[537].

Articolele lui Liviu Ciulei – ca şi ale lui Toni Gheorghiu sau Radu Stanca – pun în discuţie probleme de creaţie teatrală aproape neatinse la noi: justificarea soluţiei de decor, „legile materialului” utilizat, specificitatea şi adecvarea procedeelor într-o modalitate de spectacol sau alta, pentru a-i asigura coerenţa expresivă.

Reţeatralizarea a fost o etapă necesară, o „punte de legătură”, atât în timp (reluând preocupări utile din trecutul regiei româneşti), cât şi în spaţiu (cu teatrul european contemporan). În opinia noastră, reţeatralizarea va fi un impuls perpetuu, inevitabil, cu modulări şi modificări istorice. După alţii, este o tendinţă creatoare generată de problemele artei spectacolului, corespunzătoare, într-o oarecare măsură, „dezgheţului” ideologic şi cultural din acei ani.

Cum vă place

Comedia lui Shakespeare, montată de Ciulei (1961), a fost un spectacol de excelenţă regizorală şi de maturitate a reţeatralizării. Teatrul avea un extraordinar relief, de la expresivitatea corporală – căutată în gestica şi mişcarea actorilor, uneori coregrafică – la machiajul semnificativ al personajelor, diferenţiate astfel. Spectacolul

---

[537] „Teatralizarea decorului", în revista citată.

era conceput ca un „joc secund" pentru că – spunea regizorul – ce vedem pe scenă nu este imaginea directă a unei realităţi „reprezentate ca atare", ci vina interpusă, transmisă de jocul unei trupe de actori. Aceştia au la îndemână caricatura bufonă, pitorescul deriziunii de bâlci, machiajul clovnesc sau masca albă. Convenţia funcţiona după vederile lor, disimuiată ori subliniată ironic, desemnând tocmai „convenţionalismul, artificialitatea vieţii de curte". Închipuit ca teatru popular, nu se evită amestecul de elemente stilistice deosebite, susţinut însă pe o coeziune mai adâncă, de viziune poetică şi de sens. Descrierea făcută de Ciulei reaminteşte scenografia acestei montări de acum jumătate de secol: „o platformă trapezoidală de scânduri extindea scena dincolo de rampă, către public. Deasupra spaţiului de joc, delimitat printr-o arcadă în stil gotic, un balcon servea drept lojă de orchestră. Natura era reprezentată prin tapiserii în stilul celor de la sfârşitul secolului XV"[538]. Tapiseriile, ca şi mişcarea coregrafică, aduceau modificări de atmosferă şi imagine, conturate cultural.

A fost un spectacol neobişnuit, considerat o experienţă „deschizătoare de drum", la cota maximă a reţeatralizării. Toţi interpreţii au trăit evenimentul cu o vervă nemaicunoscută, într-o stare specială de bucurie creatoare, despre care vor relata peste ani. Clody Bertola, interpreta Rosalindei, se va referi, nu odată, la această montare „gândită pe cu totul alte coordonate decât făcuse teatrul până atunci […]. Plastica era rafinată.

Codrul Ardenilor era un mic Eden, cu copaci mişcători, interpretaţi de un grup de balerini, orchestra se află pe scenă, costumele erau inspirate din pictura lui Boticelli. Ileana Predescu şi cu mine jucam cu picioarele goale".

Răspunzând cronicarului dogmatic, care nu aflase cele mai potrivite criterii pentru noutatea şi însemnătatea spectacolului, Liviu Ciulei ne dă posibilitatea să pătrundem în problemele întâmpinate de el, ca şi în unele detalii de concepţie regizorală. Cel derutat de interferenţa modalităţilor de exprimare scenică poate afla că aceasta este echilibrată de existenţa unităţii de stil actoricesc. Ceva mai târziu, la dezbaterea organizată de revista *Teatrul*, Ciulei explică diferenţele stilistice din spectacol, decurgând din prezenţa a patru categorii de

---

[538] Liviu Ciulei, Cu gândiri şi cu imagini, Bucureşti, Ed. Igloo, 2009.

personaje. În primul rând, este cvartetul Rosalinda – Orlando – Celia – Oliver, apoi personajele de la curte, urmate de „oamenii din pădure", cu Jacques Melancolicul, în sfârşit, clovnii şi păstorii. Odată cu propriul comportament, fiecare grup se distinge printr-o convenţie de anume tip şi semnificaţie. Uneori, însă, se practică o trezire amuzantă, de o clipă, a publicului, când interpreţii spulberă intenţionat convenţia jocului. Procedeul este folosit şi pentru a opri „excesul de lirism, de sentimentalism", care ar putea să apară, preferându-se, în schimb, „noi dimensiuni de poezie". Fiecare grup este definit şi prin convenţia machiajului: cel de teatru obişnuit, cel de „mască albă", care unifică şi şterge individualitatea personajelor, „perucile inspirate din pictura şi entuminurile epocii", care le scot din contingent, machiajul de tip clovnesc. Picioarele goale ale Rosalindei şi ale Celiei vor sugera, desigur, „tinereţe şi libertate", ideea venind de la *Primavera* boticelliană. Din precizările lui Ciulei reiese că a dorit să evoce „caracterul popular al spectacolelor elizabetane în contextul contemporaneităţii".

Ciulei îşi mărturiseşte, şi de astă dată, studiul absolut necesar, care a permis viziunea sa: „Nu am căutat să inventez nimic (ineditul nu înseamnă neapărat 'nou'), ci am preluat din stampe diferite acţiuni, modele de comportament ale epocii, care ajutau la înţelegerea sensurilor, încercând, în plus, ca scenele să vorbească atât prin cuvinte, cât şi prin elementul vizual, care să nu contrazică, ci să împlinească situaţia".

Din perspectiva noastră, actuală, spectacolul a fost apreciat ca „o cotitură spre un teatru virulent, puternic vizual, eliberând imaginaţia regizorală".

Continuitate înseamnă dezvoltare

Stagiunea 1963 – 64 va fi elocventă pentru noile obiective care se conturează pe plan cultural. Faţă de trecut, un moment de relaxare ideologică şi, totodată, de „dialog paşnic" cu lumea occidentală îşi arată semnele. Nu întâmplător, printre evenimentele marcate festiv, Ziua Mondială a Teatrului va primi o atenţie aparte. Şi, deloc întâmplător, la Bucureşti va avea loc reuniunea Institutului Internaţional de Teatru, dedicată improvizaţiei în pregătirea profesională a actorului. Cei care se ocupă, la noi, de perfecţionarea artei actoriceşti, au prilejul să intre în contact cu numeroase propuneri practice şi cu o vastă experienţă pedagogică. Venită în turneu, tragedia *Regele Lear*, în regia lui Peter

Brook şi în interpretarea dată de Royal Shakespeare Company, va rămâne, timp îndelungat, o amintire de referinţă. La aceasta s-au adăugat turneele MHAT şi Berliner Ensemble, prin care se justifică tot mai limpede necesitatea „echipei teatrale", capabilă să impulsioneze şi să realizeze ideile şi metoda unui regizor-animator. Tot acum se înmulţesc călătoriile de documentare asupra celor mai recente montări, în Italia, Belgia, Anglia, Franţa, Germania.

O altă direcţie se va contura, treptat, în mişcarea noastră teatrală, indicată de alcătuirea repertoriului, ca şi de elaborarea regizorală. Se insistă pe modalităţile de comunicare a „ideii" (prin trăire tensionată, vizualizare ludică, prin esenţializare sau distanţare lucidă), cu argumente dintr-un perimetru teoretic întins de la Camil Petrescu la Bertolt Brecht. Un articol al lui Liviu Ciulei se intitulează foarte lămuritor pentru problematica perioadei: *De la teatrul emoţiilor spontane la teatrul de idei*. Din exigenţele acestei tendinţe care se manifestă, totuşi, diferenţiat decurg aspecte ale perfecţionării actorului complet, individualitate interpretativă, cu propriile sale opţiuni în prezentarea rolului, dar făcând parte dintr-un colectiv unit de o concepţie precisă şi de afinităţi artistice. Este un timp când criticii şi regizorii discută, de pe poziţii deseori productive, despre avantajele „profilării" teatrelor, sub îndrumarea unor regizori – animatori importanţi. După restructurarea câtorva trupe ajunse la plafonare şi stagnare, se intenţionează, în măsura posibilului, o astfel de profilare, încurajată şi de prezenţa la conducerea noilor teatre a unor personalităţi ca Radu Beligan, Horia Lovinescu, Ion Lucian, Radu Penciulescu.

Devenind director al Teatrului Bulândra, după şapte ani de regizorat şi succese memorabile, Liviu Ciulei îşi exprimă obiectivele, mai mult decât deziderate organizatorice, în discursul său de instalare sau alteori la solicitarea presei. De la început, recunoscând reuşitele datorate, în primul rând, unor actori de excepţie, gândurile noului director tind spre altceva. Ce s-a făcut până atunci trebuie să primească un puternic impuls, într-o mişcare ascendentă: „Cum vrem să avem un teatru bun, dacă avem pretenţii de mâna a doua, mulţumindu-ne cu puţin?", se adresa Ciulei, foarte sincer, colegilor săi de teatru. Ceea ce vrea de la ei este ca, împreună, într-o deplină înţelegere, să afirme o mentalitate distinctă, „în acelaşi spirit artistic", după modelul marilor teatre ale vremii. O spune în câteva cuvinte

precise: „Vrem să facem un teatru contemporan, cu un caracter specific, personal, cu un profil bine determinat". Va vorbi despre efortul necesar pentru realizarea unor premiere-eveniment, „entităţi artistice" de valoare indiscutabili Pentru aceasta, luând exemplul altor teatre (unul fiind Berliner Ensemble), îşi propune ca Bulândra să fie „generatorul unei şcoli de regie". Prin el, s-ar crea un stil al teatrului, pe temeiul unor personalităţi lucrând în consens. În concepţia lui Ciulei, numai o regie deschisă, deloc arbitrară, dictatorială, poate îndrepta arta teatrală către o expresie „neînchistată, în permanentă evoluţie", desfiinţând „falsele tradiţii". Ceea ce făcuse până atunci (vezi *Cum vă place*) şi va face în continuare va însemna o dovadă convingătoare că este posibil.

Din prima zi de directorat, îl preocupă amenajarea unei clădiri de teatru, dotată cu tehnică modernă superioară, unde, firește, nu se vor monta spectacole „prin mijloace meşteşugăreşti [...], prin formule de care am ajuns să fim siguri, ci prin permanenta nelinişte creatoare, prin permanenta observare a vieţii, prin permanenta alegere a noi şi noi mijloace de expresie". Dincolo de limbajul epocii, să reţinem „miezul" programului său. Omul de teatru şi arhitectul Liviu Ciulei va avea mereu în atenţie relaţia scenei cu publicul: punctul de vedere, participarea, stabilirea contactului cu spectatorul. Ceea ce va întreprinde în câţiva ani, schimbând interiorul clădirii de la Grădina Icoanei – scena centrală, dispozitivul adaptabil – este pe deplin lămuritor pentru sensul tenace al activităţii sale.

Ca director, Ciulei îşi afirmă şi totodată îşi va împlini intenţiile programatice, aducând în premieră o diversitate de genuri dramatice, stimulând rezolvări regizorale distincte, care ajung la public într-un tot unitar, datorită „realismului de concepţie şi realismului de interpretare". În stagiunea următoare, 1964-1965, prevede – cum spune – montări foarte diferite: „vodevil, comedie directă, dramă psihologică, piesă de tipuri, spectacol epic cu muzică, tragedie, piesă biografică, satiră contemporană". Ele vor fi (unele eşalonate ulterior): *Caniota*, *Fii cuminte*, *Cristofor*, *Clipe de viaţă*, *Casa Bernardei A Iba*, *Opera de trei parale*, *Intrigă şi iubire*, *Dragă mincinosule*, *Sfântul Mitică Blajinul*.

„Continuitate – sublinia Ciulei – nu înseamnă repetare, ci

înaintare […] dezvoltare plină de diversitate”[539]. Aceasta poate fi o deviză a directoratului său. Numai aşa trebuie înţeleasă utilitatea diferitelor viziuni regizorale asupra aceluiaşi text – pentru care proiecta un „laborator de cercetări scenografice şi teatrale”, totodată asigurarea condiţiilor de antrenament actoricesc: gimnastică, mişcare scenică, dans, pantomimă, perfecţionarea dicţiunii, exersarea respiraţiei… Până la demiterea decisă de organele superioare de partid (după interzicerea spectacolului *Revizorul*, 1972), obiectivele sale principale au fost atinse. Scenograful Paul Bortnovski va vorbi despre directoratul lui Ciulei la Bulândra şi „climatul de excepţie” instaurat, acesta realizând un „atelier continuu, un loc de experienţe, un poligon de încercări şi cercetare”. Deşi au existat numeroase obstacole, decurgând din cenzurarea spectacolelor, interzicerea lor după premieră (*Gluga pe ochi*, *Revizorul*) ori din faza de repetiţii (*Aşteptându-l pe Godot*) sau a unor titluri care existau doar ca propunere. Dar, îşi amintea Clody Bertola, directorul se impunea cu „o răbdare de fier, o tenacitate rară în a trece peste obstacole”. Şi Ion Caramitru consideră că se obţinuse „o atmosferă de creaţie extraordinară, un mod special de a privi teatrul”, care stimula dezvoltarea şi afirmarea tinerilor talentaţi. Andrei Şerban confirmă: „Exista acolo o ambianţă în care se putea experimenta”. Cătălina Buzoianu susţine că, în diversitatea montărilor, se constată totuşi „echilibrul dintre clasic şi modern”. Actorii sunt îndrumaţi spre interpretări care să nu rămână manieriste, la exterior, ci să fie pătrunse de „consistenţa gândirii”.

În anii ’60 se remarcă o nouă apropiere nu numai de clasicii dramaturgiei, dar şi de cei ai teoriei teatrale. Este, firește, una argumentată practic, mai puţin livrescă, ţinând seama de mediul cultural din acel moment şi de condiţiile de creaţie existente. De aici, preocuparea pentru un mod funcţional de aplicare a sistemului lui Stanislavski sau a conceptelor brechtiene.

Nu o dată referirea la Brecht se face prin tatonări contrastante, printr-o clară diferenţiere, totuşi. O piesă de Gorki, *Copiii soarelui* (Teatrul Bulândra, 1961), este regizată de Ciulei (împreună cu Lucian Pintilie), solicitând „atitudinea critică a actorului faţă de rolul

---

[539] Răspuns la ancheta revistei Teatrul, 12, 1967.

interpretat". Dar, arătau regizorii, „o abordare rece (a piesei) nu exclude, dimpotrivă, un maximum de tensiune" scenică. Ca metodă de lucru, distanţarea este cerută numai la repetiţii, când actorii se vor „obiectiva" – la fel ca Gorki cu personajele sale. În spectacol, însă, jocul lor trebuie să fie „sudat perfect" cu rolul[540]. Deci invers faţă de cum proceda Brecht, la care actorii pătrundeau rolul la repetiţii şi apoi se detaşau.

Pentru montarea, îndelung pregătită, a *Operei de trei parale* (Teatrul Bulândra, 1964), Ciulei se documentează temeinic. Realizarea va purta amprenta unei concepţii ambiţioase, autonome: „Toate aceste sensuri şi încă multe altele, am căutat să capete, în spectacolul nostru, culorile reci şi nete ale stilului brechtian, fiind în acelaşi timp convinşi că el îngăduie jocul fanteziei până la o similitudine cu puritatea şi elanul unui joc de copii" [541]. Un contrapunct favorabil unei „amplificări reciproce între joc şi idei", spunea regizorul (folosind un sinonim pentru potenţare!). Spectacolul va fi o reuşită „imagine unitară, de mare anvergură scenică", dinamizată prin muzică, prin songuri cântate cu o voce special modulată, printr-un joc atent la „plastica mişcării, comportarea mecanizată (a poliţiştilor), dansantă, grotescă, acrobatică" 1. Poziţia decorului se schimbă de la una de obicei oblică la o expunere frontală, pentru a direcţiona privirea spectatorului într-un mod adecvat unei atitudini lucide.

Uneori, regizorii se vor referi deopotrivă la Brecht şi la Stanislavski, după un studiu serios, găsindu-se puncte de interferenţă cu propria viziune. Spectacologia vremii – de la Brecht, Strehler, Peter Brook la Zavadski, Ohlopkov, Tovstonogov – este tot mai bine-cunoscută, dând prilejul unor concluzii, deseori prin contact direct cu realizările ei.

„Ideea" şi „fantezia" nu se exclud în elaborarea spectacolului. Esenţializarea se arată într-o multitudine de forme scenice, iar teatrul popular, punând accent pe imaginaţie ludică şi improvizaţie, urmăreşte reacţia efervescentă a publicului. Se discută cu interes crescând despre teoriile şi experienţa celor din trecut – de la Antoine,

---

[540] Din interviul publicat în Gazeta literară, 53, 1961.
[541] Ibid., în Gazeta literară, 46, 1964.

'Valentin Silvestru, în Teatrul, 1, 1965.

Craig, Stanislavski, Meyerhold, Vahtangov până la Victor Ion Popa şi Ion Sava – dar cu dorinţa de a nu repeta şcolăreşte. La comedia *Cum vă place* însăşi documentarea îi permite lui Liviu Ciulei să folosească noi perspective asupra personajelor, îi justifică opţiunea scenografică, îl conduce spre coeziunea funcţională a unor convenţii anume diferenţiate. Ciulei va urmări „dorinţa aproape generală a personajelor de a se obiectiva ironic", nu numai în scenele care ar luneca într-un sentimentalism exagerat. Regizorul înţelege schimbările ca fiind o vitalizare a teatrului, evitând concepţia rutinieră, monotonia, „monocromia stilistică".

Întoarcerea la concret

A fost o întoarcere, dar nu la acele transpuneri de concret în spectacol, pe care le refuzase pentru că erau „recuzită moartă" (articolul *Teatralizarea picturii de teatru*). De fapt, reţeatralizarea intrase într-o nouă fază, care ar putea fi una autocritică, îndreptată mai cu seamă împotriva stilizărilor facile. Ele nu mai trezeau interes, înmulţindu-se odată cu îndemânarea scenografilor. E vorba de superficialitatea lor, dar şi de lipsa de exigenţă cu care se amestecă amănunte naturaliste, metafore vizuale uzate sau practicabile, scări, pante, plasate formal, fără să-i ajute pe interpreţi. Încă din procesul reţeatralizării era semnaiată, de altfel, (fără ca motivele să fie aceleaşi) capcana „convenţiei artificioase". Stilizarea poate da relief, poate esenţializa – cum se spunea atunci – dar excesele sunt supărătoare, sesizate de esteticianul Tudor Vianu, de regizorii Lucian Pintilie şi Crin Teodorescu. Dar nu teatralul, nu teatralitatea, ca preocupări profesionale, sunt criticabile, ci modul de utilizare, obiectivele mediocre, lipsa de profunzime şi de complexitate. După ce, la începuturile reţeatralizării, preocupările se concentrau asupra teatralităţii spectacolului – noua valorificare a concretului caută o substanţializare a convenţiei teatrale. Ciulei va preconiza o infuzie de autenticitate, teatralizată prin jocul actorilor: „Fascinaţia convenţiei […] a jucat un rol pozitiv în teatrul românesc, salvându-l de la naturalism, platitudine, realism prost înţeles. […] Astăzi, însă, repet: jocul cu convenţia mi se pare că începe să devină un fenomen vechi pentru noi, el ne poate împinge spre un teatral decorativ, amabil şi

destul de sărac”[542]. împreună cu Giulio Tincu (scenograful filmelor sale *Valurile Dunării* şi *Pădurea spânzuraţilor*), realizează interiorul restaurantului din *Clipe de viaţă* (Teatrul Bulândra, 1964), decorul unui local aflat pe malul Pacificului. Lemnul lustruit al pereţilor (fără tavan), tabla lucioasă a barului, mesele, scaunele, vechiul telefon, sticlele cu etichete colorate, erau „de-acolo”, respirau o autenticitate specială, în deplin acord cu „lumea” piesei lui Saroyan. Cu „situaţia de viaţă” la care regizorul se va referi de acum încolo adesea, vrând să-i dea concreteţe scenică, prin comportamentul actorilor şi aspectul scenografiei. Autenticitatea este concepută ca suport de semnificaţii, astfel explicându-se şi interesul pentru expresivitatea obiectelor şi utilizarea materialelor cu efect emoţional. Să nu uităm, însă, că tot Ciulei fusese receptiv la valoarea posibilă a concretului, de când scria despre reţeatralizarea scenografiei – aprecia rolul introdus de Natalia Bragalia în spectacolul *Cadavrul viu* (Teatrul Tineretului, 1955), „element căpătând scară scenică, ne dă toată atmosfera policromă, ţipătoare, dar şi de surdină”. Exteriorizare şi interiorizare deopotrivă.

Din punctul de vedere al celor care anticipaseră şi declanşaseră reţeatralizarea, realismul are o calitate spirituală care lipseşte naturalismului. Realismul tinde către o exprimare complex emoţională, cu toate elementele sintezei teatrale. Un simbol scenic poate fi realist şi inteligibil, fără să fie o calchiere supusă „realităţii concrete, fizice, a vieţii”, ci doar o potenţare expresivă şi semnificativă. Acest obiectiv revine insistent: imaginea scenică nu copiază, nu imită, nu reproduce realitatea, ci o transfigurează expresiv pentru ca semnificaţiile să treacă rampa. De-a lungul anilor, dezbaterile iniţiate se vor ocupa de aspecte tangente, ca profesiunea de regizor (1960), calitatea spectacolului (1962), realismul în teatru (1964-1965).

O înţelegere contemporană a realismului polariza poziţiile regizoral-scenografice între „concret” semnificativ (Ciulei, Pintilie) şi „esenţe” (D. Esrig, V. Moisescu). Regizorii noştri de atunci se deosebesc printr-un „realism al fapticii, al imaginii, al expresiei, al formei” şi „un realism al esenţelor, al puterii de concentrare, al densităţii conţinutului”[543]. În 1962 s-a deschis în capitală o mare expoziţie de

---

[542] „Pasionantul drum spre realism", în Teatrul, 1, 1965.

[543] Valeriu Moisescu, „Nu imit natura, lucrez ca ea", în Teatrul, 5, 1965.

scenografie, în al cărei catalog se putea citi un articol de Eugen Schilem, ecou al modificărilor de gândire şi optică profesională din ultimii ani. O frază ar fi nedumerit, probabil, altă dată: „Dar nu numărul de obiecte, de amănunte instaurează naturalismul, ci inexpresivitatea, lipsa de grai, depersonalizarea, incapacitatea de a închega o atmosferă, de a sugera tensiuni dramatice, de a transmite sentimente şi idei. Şi, de asemenea, stilizarea poate fi licită sau nu, după cum reuşeşte sau nu să condenseze emoţii sau semnificaţii".

Fără să contrazică, dimpotrivă, afirmând un concept de realism multiform, Ciulei va împărţi tendinţele regizorale din acele stagiuni în câteva „familii", diferite printr-o imagine scenică;

— Epurată, concentrată şi signaletică (în spectacolele lui Radu Penciulescu);

— Concepută „total", de factură teatral-populară (*Cum vă place*, *Umbra*, în regia lui D. Esrig; *Bertoldo la curte*, regizat de V. Moisescu);

— Descoperind valoarea concretului recognoscibil (<*Copiii soarelui*, *Clipe de viaţă*, spectacolele lui Lucian Pintilie, *Biedermann şi incendiatorii*).

„Întoarcerea la concret" va fi încă o dată pentru Ciulei un prilej să se despartă de platitudinea spectacolului aşa-zis realist. Concretul dorit este amănuntul relevant de comportament preţuit de Brecht – cel despre care va scrie admirativ Lucian Pintilie, văzându-l, la Berliner Ensemble, pe Galilei (Ernst Busch) cum mânca o gâscă, mestecând cu o poftă nemaipomenită. Concreteţea energică, viguroasă, a acelui gest nu se limita la o reprezentare gratuită. Ciulei nu va uita nici exemplul acţiunilor fizice din spectacolele lui Planchon sau complexitatea celor regizate de Peter Brook (*Regele Lear*), în care coexistă cu o remarcabilă expresivitate „senzorial şi ideal, gândit şi interpretat, concret şi abstract, individual şi general, afectiv şi intelectual, istoric şi contemporan".

Prin modul în care este conceput, actul scenic devine expresia unui univers uman şi a „dialecticii realităţilor omeneşti". Conceptul pe care-l susţine (în articole, interviuri) este, în primul rând, situaţia de viaţă – „nucleul în jurul căruia se dezvoltă concepţia regizorală". În ea se confruntă personajele şi îşi relevă faţetele distincte, prin analiza determinărilor sociale, politice, morale. Aici trebuie aflat „adevărul relaţiilor [...] care să nu povestească numai acţiunea piesei, dar şi lumea ei". Ciulei este atras de tot ce aparţine dialecticii, de ceea ce

provoacă schimbarea, de acea „fascinantă viziune a interdependenţelor, a înrâuririlor, a opoziţiilor", care condiţionează destinul istoric al omenirii. Ele vor rezulta, pe scenă, „firul filosofic şi poetic al spectacolului"[544]. Însăşi evoluţia sa în teatru ni se arată sub semnul schimbării. „Regizor al situaţiilor de viaţă", cum se numea într-un articol[545], Ciulei consideră valorile teatrului internaţional integrate într-un realism scenic cuprinzător, sub multiple aspecte şi modalităţi, dificil de delimitat, pentru care vechile reguli (dogmatice) şi criterii estetice se dovedesc nepotrivite. Pentru realismul teatral contemporan, recognoscibilul, similitudinea, analogul imaginilor nu mai sunt suficiente. În polimorfismul său, este preocupat de un adevăr mai profund, mai greu de sesizat şi de exprimat, adecvat unei dinamici dramatice complexe, „un adevăr al ritmurilor, raporturilor, interacţiunilor făţişe sau de subtext". Este un realism „îmbogăţit de experimentele parcurse" şi care a cumulat propriile concluzii „după redescoperirea convenţiei, a teatralului". Etapa reţeatralizării nu poate fi omisă. Simbioza dintre observaţia realistă şi tratarea prin convenţie teatrală este evidentă, la Ciulei, în „variate forme de expresie", întâlnite în spectacolele sale memorabile.

Directorul şi regizorul Liviu Ciulei nu poate neglija „acel instrument extrem de sensibil şi de puternic: colectivul teatral, organic şi armonios dezvoltat"[546]. Exemple, pentru el, sunt, în acea vreme, Berliner Ensemble, Piccolo Teatro, Royal Shakespeare Company. Directoratul său îşi propunea desăvârşirea tuturor şi a fiecăruia, după aceste modele europene. Cătălina Buzoianu apreciază activitatea de la Bulândra drept „cea mai serioasă şcoală de teatru din România". Iar Valeriu Moisescu îl consideră, de asemenea, „un teatru-laborator, un teatru şcoală, un teatru al realismului magic, un teatru de artă". Nu trebuie să mire faptul că, la angajarea sa, Ion Caramitru este sfătuit să uite ce deprinsese în altă parte, pentru a se adapta la „un alt tip de teatru, la o altă viziune".

Spectatorii sunt apropiaţi de interpreţi nu numai datorită amplasării în spaţiu, dar şi prin anumite repere şi semne de legătură. Uneori, ele nu se văd, dar există în subtext şi, în orice caz, au fost

---

[544] „Pasionantul drum spre realism", în revista citată.
[545] „Profesiunea de regizor", în Contemporanul, 45, 1960.
[546] „Pasionantul drum spre realism", în revista citată.

menţionate la repetiţii, conducând jocul actorilor. Ciulei dezvăluie unele dintre ele. La comedia elizabetană *Cum vă place*, imaginaţia interpreţilor este îndreptată spre concretul dintotdeauna al vieţii: când Rosalinda şi Celia vorbesc despre Orlando, regizorul vrea ca ele „să dea impresia a doua fete de azi, aşezate pe o canapea". În alte momente, introduce acţiuni fizice ca proba de croitorie sau baia ducelui – dând concreteţe personajelor şi semnificaţiilor. Ciulei, interpretul lui Jacques Melancolicul, şi-l închipuie „ascultând cântecele, ca un lord vizitând o expoziţie de pictură", imagine intermediară pentru a da expresie viziunii despre rolul. Urmărind „prin particular, prin fărâme de gest, prin priviri, catalogarea socială a eroului, în afara unei biografii personale", se simte influenţa gestului brechtian. Răspunzând criticii privitor la modul cum a montat *Cum vă place*, acesta pare a fi un spectacol de trecere, între două etape, acum, fiind stabilite şi câteva date prioritare mai târziu: „Am căutat să realizez, prin mişcare, relaţiile dintre personaje. În general, mişcarea personajelor este concepută ca o mişcare strict scenică, specific scenică, atât compoziţional, cât şi ca expresie; dar atât gestul individual, cât şi mişcarea de ansamblu poartă sub acest înveliş scenic (ca un sâmbure) situaţia de viaţă, din care s-a inspirat şi pe care o reflectă". La repetiţii, îşi amintea Clody Bertola, Ciulei îl „conduce pe actor cu blândeţe, cu delicateţe şi cu mare răbdare şi nu se lasă până nu ajunge la imaginea dorită". Fără a-şi impune vederile din primul moment, determinând interpretul să se apropie, cu propria înţelegere, de miezul rolului.

S-a păstrat o parte din indicaţiile date de Ciulei actorilor[547] la repetiţiile cu *Furtuna* de Shakespeare (1978). Interpretarea se construieşte pe gândurile personajului şi intensitatea lor, pe calitatea distinctă a imaginilor textului, aparţinând dramaturgului, dar şi unui tip cultural. Sensul replicilor este mereu observat. Ciulei mergea de la „simplu la compus", supraveghind unitatea şi echilibrul scenelor, introducând, uneori, alte legături între ele, fără să altereze compoziţia shakespeariană. Tensiunea momentelor şi ritmul „povestirii" sunt atent corectate. Esenţial rămâne comportamentul personajului care-i

---

[547] Gheorghe Ghiţulescu, Furtuna - testamentul lui Shakespeare, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985.

va exprima starea, uneori o emoţie fără cuvânt sau chiar un „stil" de viaţă. Acţiunile fizice dau, în continuare, acea expresivitate concretă pentru care regizorul stăruia de mulţi ani (Ferdinand şi Caliban cară lemne pentru Prospero, reacţionând diferit; Trinculo s-ar putea bărbieri ş.a.).

Ciulei caută soluţii, alături de interpreţi, nu le are prestabilite: „N-am reţeta, în fapt, a acestui moment" – le spune el – „Nu ştiu cum trebuie făcut! O să inventăm!" Problema lor este deseori menţinerea concentrării şi a unor relaţii semnificative. Astfel se va realiza o colaborare şi se vor găsi soluţii convingătoare. Clody Bertola povestea despre Ciulei că obişnuieşte să-şi „creeze concepţia pe scenă, într-un proces continuu, improvizând mult".

Un realist eclectic

Ceea ce urmăreşte Ciulei prin realismul cuprinzător (interesat şi de avangardă, de determinările ei) este nu numai să-şi păstreze o gândire regizorală deschisă, capabilă să pătrundă în complexitatea textelor preferate, ci şi să intre „în dialog direct fie cu tradiţia teatrală, fie cu anumite concepţii filosofice – estetice – mai largi, fie cu nişte poziţii politice sau de etică ale colectivităţii umane"[548]. Într-un interviu se consideră el însuşi „realist eclectic"[549], care poate fi poetic sau epic, naturalist sau simbolic, după necesităţile expresivităţii spectacolului. Situaţia de viaţă o descrie din amănunte semnificative, după cum şi metaforele sale pot fi obţinute prin „asociere de elemente concrete". Cronicarii se aşteaptă să fie surprinşi de schimbări în evoluţia sa, cum au fost şi până atunci. Şi nu întâmplător, ei folosesc alte apelative pentru spectacolele sale: „realism de expresie" (*Intrigă şi iubire*), „realism al demonstraţiei sensibile" (*Un tramvai numit dorinţă*). În drama lui Tennessee Williams, de la efuziunea detaliilor de comportament, încărcate psihologic, şi de la ambianţă scenografică se trece la concentrare „în linii esenţiale, viguroase", alternând emoţie şi luciditate. Următorul spectacol, *Moartea lui Danton*, va aparţine unui realism monumental, argumentat de Ciulei prin interesul său pentru

---

[548] „Pasionantul drum spre realism", în revista citată.

[549] Vezi Flacăra, 10, 1968.

'Vezi Teatrul, 6, 1975.

'Vezi Travail theâtral, 1, 1970.

„istoria materializării spiritului omenesc şi, mai mult, legătura intimă între modurile acestei materialităţi ca reflex istoric". În spectacol, impunătorul dispozitiv mobil, cu ghilotină, desfăşura acţiunea pe două planuri principale, legate prin scări de acces: sus, dominante, manifestările vieţii publice; jos, momentele casnice sau de intimitate, de izolare şi solitudine. Rezolvarea scenică – arată Ciulei – este dublu condiţionată de cunoaşterea documentară, analitică, dar şi de viziunea subiectivă a regizorului asupra realităţii istorice, determinată şi determinantă.

Altă monumentalitate, satirică de astă dată, va propune montând o *scrisoare pierdută* de Caragiale (1972). *Măruntul ridicol diurn* era redimensionat în arhitectura traforată a decorului circular, inspirat de „stilul Brumărescu". Situaţia de confruntare a personajelor comediei relevă sensuri noi şi datorită decorului care configura, în spaţiu, un sistem social, poziţii şi stabilizări temporare pe orizontală sau ierarhii incerte pe scări ce pot fi, totodată, ascendente sau descendente. Comportamentul personajelor, relaţiile lor, erau individualizate mult mai imaginativ decât în montări anterioare ale piesei.

Schimbările, sinonime cu căutările lui Ciulei, sunt vizibile şi în cealaltă variantă a *Azilului de noapte* (1975). Drama existenţială a lui Gorki nu mai era văzută într-un spaţiu total etajat. Acum personajele coborau, la fiecare sosire, pe marea suprafaţă a scenei, spre culcuşurile lor îngropate (comparate cu nişte sicrie de Valentin Silvestru). Spectacolul se deosebea, în această variantă de la sala din Grădina Icoanei, şi printr-alt mod de raportare spaţială la public. Ciulei îşi va explica montarea, recurgând din nou la conceptele care îi permiteau o depăşire înnoitoare a celor din trecut: „Montarea nu reprezintă decât analiza unui text care descrie nişte situaţii de viaţă, o încercare de recompunere a analizei date în situaţii omeneşti. Trebuie să pornim de la reacţiile lăuntrice ale actorilor-personaje şi să structurăm situaţiile în compoziţia mişcării. Nu urmărim spectacol, deci nici tragism, ci lăsăm ca situaţiile de viaţă să se desfăşoare cap la cap" 1.

După etapa reţeatralizării, în anii 1960-1980, de care ne-am ocupat mai sus, ceva se modifică vădit sau discret, dar în căutări continue, în viziunea regizorului. Elementele vizuale rămân preponderente (încă din copilărie – ne spune – prefera să deseneze), dar altă disecţie se conturează pe fondul unei pronunţate apropieri a

vizualităţii teatrale de concretul realităţii. Pentru Ciulei, imaginea scenică trebuie să treacă dincolo de realitatea imediată1. Între ceea ce el numeşte concret şi convenţie (ca „modalitate de transmitere a gândurilor şi situaţiilor") se petrece o interacţiune, o consolidare reciprocă. Formula profesională, folosită uneori, de „ridicare la scara scenică", pare să nu mai fie suficientă. Introduse în jocul actorilor, cu obiectele se întâmplă o schimbare de altă natură: ele devin mai mult decât imagine referenţială, simbol generalizator sau semn în acţiunea dramatică. Mai curând obiectele se ritualizează – după expresia lui Ciulei –, primind o aură distinctă, resimţită de public. Concretul nu mai poate evita convenţia care esenţializează complexitatea vieţii. De astă dată, concretul se întoarce inevitabil la convenţia revelatoare.

Din experienţa de interpret în câteva spectacole ale lui Ciulei (*Leonce şi Lena*, *Elizabeta I*, *Azilul de noapte*, *Furtuna*), de la Ion Caramitru aflăm că regizorul „cerea o abordare realistă a personajului până la un punct, după care trebuia să se producă glisarea într-o anume magie scenică". Între regie şi magie – o diferenţă de două litere… La Ciulei, este vorba despre o regie / magie care nu renunţă la luciditate. Deşi, în spectacolele sale, corpurile şi obiectele capătă o tensiune profundă şi o transparenţă poetică. Vorbind despre sensul alchimiei sale.

Ciulei definea extrem de simplu „magia teatrului (prin) forţa lui de a surprinde esenţe". Dar practica este covârşitor de complicată, mult mai greu de explicat.

George Banu Pintilie, un teatru de artă implicat

Triunghiul protagoniştilor: Strehler, Krejda, Pintilie

Lucian Pintilie nu s-a recunoscut decât într-un singur artist, Giorgio Strehler. A iubit spectacole ale altor colegi, dar numai în Strehler s-a recunoscut, în dorinţa sa perpetuu reînnoită de a cultiva şi întreţine tensiunea între formă şi viaţă. Dacă le adăugăm numele lui Otomar Krejca, celebrul reînnoitor ceh al lecturilor cehoviene, putem spune că ei formează triunghiul teatrului de artă în anii '60, că împreună îi redescoperă virtuţile şi îl situează între cele două extreme ale epocii, teatrul politic şi teatrul fizic, între Brecht şi Grotowski. Postura lor se afirma atunci ca o postură polemică, în măsura în care îşi păstrau autonomia faţă de tentaţiile modernităţii, reclamându-se de la valorile unui teatru ce continua o tradiţie fondată dinainte de război şi care avea ca repere celebre, dar contestate în anii '60, pe

Stanislavski, Copeau sau Visconti. În ciuda faptului că în România, din cauza cenzurii, cele două extreme care marcau polii adverşi ai teatrului contemporan erau slab reprezentate, Pintilie se înscria în mod organic în conflictul epocii, afirmându-şi atracţia pentru teatrul de artă, teatru al împlinirii, teatrul încrederii depline în scenă, fără a-i sacrifica însă pulsaţiile vieţii. Asemenea lui Strehler sau Krejca, şi el căuta această alianţă unică, rară şi exaltantă, graţie căreia teatrul parvine la intensitatea unui eveniment artistic unde implicarea subiectivă şi perfecţiunea formală se confundă. Nici simplu realist, nici sofisticat formalist, teatrul de artă, în momentele sale de graţie, ajunge la această sinteză animată de tensiune, nicidecum împăciuită, la această sinteză ordonată, ce nu exclude toate impulsurile divergente, la această sinteză unde frumosul nu exclude adevărul. Sinteza vie a teatrului de artă. La Pintilie, ca şi la Strehler sau Krejca, teatrul de artă înseamnă o victorie asupra neutralităţii realiste, fără a implica o exaltare abuzivă a formei, ce sfârşeşte prin a-şi fi suficientă sie însăşi. Seducţia provine din îngemănarea celor doi termeni şi, de aceea, teatrul de artă se prezintă ca o expresie artistic „ameliorată" a vieţii. Nici viaţa amputată de contradicţii, nici cenzurată de perfecţiunea expresiei, viaţa scenică în sensul unei vieţi scenic «reconstruite».

Teatrul de artă, în accepţia celor trei figuri tutelare evocate aici, nu se disociază de lume şi nu se refugiază într-o căutare a perfecţiunii, el se colorează de „accente" politice, căci, în moduri diferite, se constituie, la toţi trei, în *teatru de artă implicat*. Strehler a formulat ideea unui „teatru critic", Krejca şi Pintilie, amândoi, din cauza „implicării" explicite a artei lor în destinele societăţilor comuniste, vor cunoaşte un destin similar: exilul impus de autorităţile oficiale. împreună, dar fiecare în mod distinct, propun şi impun un teatru ce nu eşuează în indiferenţa faţă de real şi nu adoptă nicicum protecţia unei distanţe securizante. Specificul său constă în a nu viza expresia politică directă sau atacul frontal agresiv, ci în a practica „deturul" prin artă ca într-un subtil joc de biliard. Plăcerea, a artiştilor, ca şi a spectatorilor, provine din subtilitatea acestei relaţii „indirecte" cu politica, relaţie reperabilă, ce nu se constituie în obiectiv principal şi nici nu impune sacrificiul artei, cum proclamă oamenii de teatru radical angajaţi. Coexistenta lor e indisociabilă pentru teatrul de artă implicat.

Teatrul de artă, cei trei regizori o confirma explicit, se realizează graţie actorilor ce se constituie în echipe unite în jurul figurii tutelare

care le animă, regizorul. Piccolo Teatro di Milano, Teatrul Za Branu din Praga, Teatrul Bulândra – toate se disting prin calitatea jocului şi polifonia distribuţiilor. De fiecare dată, ceea ce captivează e o angajare extremă, în spiritul respectului pentru convenţia teatrală, în numele unei nevoi de echilibru care e comună lui Strehler, Krejca sau Pintilie. Putem identifica uneori savante citate plastice sau gesturi cotidiene emblematice, dar ele, de fiecare dată, apar înscrise în textura realului, necedând nici tentaţiei de a asuma teatrul ca artă a falsului, dar nici aceleia de a-l asimila, până la pierderea identităţii sale, cinematografului. Efervescenţa jocului nu are drept consecinţă sacrificarea formei, dar cultul acesteia nu sfârşeşte în idolatrizarea ei. Dintr-un asemenea echilibru instabil, constant cultivat, provine extraordinara efervescenţă a jocului, ca şi sentimentul de omogenitate a echipelor. Joc viu, dar constant respectuos faţă de criteriile artei, joc uman către care regizorul tinde dispărând, dar, în acelaşi timp, rămânând, în mod indirect, prezent. De aici, exaltarea actorilor care se împlinesc fără a fi servili şi care se dăruiesc fără a fi supuşi unui program. Ei afirmă o libertate controlată, o pudoare stăpânită, o confesiune secretă. Ei aparţin unui colectiv unde identitatea fiecăruia nu dispare printre ceilalţi, ei co-există. Şi astfel, scena oferă o imagine exemplară a comunităţii umane, aceea a individului care se împlineşte nu în solitudine, ci printre ceilalţi, a individului care aparţine unei trupe ce nu-i contrazice personalitatea. Teatrul de artă, dincolo de scenă, avansează un anumit mod de socialitate. Nu utopic, ci simplu, oniric. Din sală, ne spunem: „Aşa am dori să ne regăsim printre oameni”. Şi aceasta e o sursă nu de iluzii, ci de fericire probabilă, realizabilă, la îndemâna noastră. Strehler, Krejca sau Pintilie îşi construiesc opera pe soclul unei arte a actorului a cărei perfecţiune scenică numai ei au ştiut să o obţină.

Fiecare dintre cei trei regizori se distinge prin fidelitatea faţă de un scenograf. Dacă ei sunt iniţiatorii – nu e nicio îndoială că sunt! – universul lor scenic s-a elaborat şi s-a construit în doi: logodna necesară între un regizor şi un scenograf. O lume proprie s-a ivit din această uniune confruntată cu autori diverşi pe fond, însă, de constanţă a locului şi a distribuţiilor. Strehler e indisociabil mai întâi de Luciano Damiani şi apoi de Ezio Frigerio, Krejca de Joszef Svoboda, Pintilie de Paul Bortnovski la Bucureşti şi de Radu şi Miruna Boruzescu la Paris. O gemelitate parţială se află la originea acestor aventuri ieşite

din comun şi, de fiecare dată când va interveni o schimbare, o ruptură, o îndepărtare, se vor resimţi consecinţe nefaste. Într-un fel, pentru că s-au găsit, regizorul şi scenograful său s-au împlinit. Dintr-o astfel de înrudire s-au ivit universurile lor, care, obstinat, au aliat persistenţa unei viziuni cu variaţia unor interpretări, căci nimic nu le e mai străin decât repetarea unei imagini. Ei rămân disponibili, deschişi, sensibili la relativul operelor puse în scenă şi refractari la absolutul unei expresii proprii încremenite. Dialogul îi stimulează şi monologul îi enervează.

Un dramaturg îi uneşte: Cehov. El e la originea teatrului de artă pe care Stanislavski îl impune la început de secol XX şi tot el revine ca element de legătură între Strehler, Krejca şi Pintilie. Ei se recunosc în dramaturgia cehoviană, care realizează prima, într-un mod unic, echilibrul între viaţă şi formă. Cehov se constituie în dublul lor… dramaturgie. Graţie lui, propriul lor orizont de aşteptare se precizează, îi leagă, căci ei, toţi trei, se descoperă pe sine oglindindu-se în Cehov. Aceasta, fără îndoială, explică reuşitele lor exemplare cu *Livada*, *Pescăruşul* sau *Trei surori*.

Strehler şi Pintilie se înrudesc prin relaţia privilegiată pe care o întreţin şi prin perfecţiunea la care ajung lucrând pe textele unui clasic naţional: Goldoni sau Caragiale. Ei devin astfel inegalabili şi opera lor regizorală se edifică pe fundamentul unui autor unanim cunoscut pe care îl redescoperă. Goldoni şi Caragiale cunosc, graţie lor, o nouă viaţă scenică. Dar, dincolo de scenă, prin reuşitele exemplare obţinute de Strehler sau Pintilie, ei formulează un discurs despre „identitatea naţională”.

O naţiune, cea italiană sau cea română, se recunoaşte cu ironie şi afecţiune în aceste spectacole-eseu, care, „citind” un autor, revelează un popor. II *Câmpiello* de Goldoni, pus în scenă de Strehler sau *D'ale carnavalului*, în regia lui Pintilie, se prezintă ca o adevărată meditaţie teatrală despre naţiune şi locurile ei comune. Teatrul de artă, graţie unor artişti cu o asemenea intuiţie, depăşeşte limitele unui spectacol pentru a afilia teatrul la un discurs despre spaţiul cultural care a produs clasicul naţional.

O nostalgie şi un traumatism îi reuneşte: absenţa unui autor modern propriu. Strehler n-a încetat să regrete că nu şi-a găsit „Cehovul” sau poate că excesul de autoritate care îl definea şi forţa teatrului său au împiedicat constituirea unui cuplu ca acela fondator pentru teatrul de artă, dintre Cehov şi Stanislavski. (Patrice Chereau,

descoperindu-l pe Koltes, va adopta o umilinţă total străină lui Strehler). Ceea ce, fără îndoială din motive personale, i-a fost interzis lui Strehler puterea comunistă le-a interzis lui Krejca şi lui Pintilie. Primul s-a consacrat operei lui Topol, dar apoi ocuparea Cehoslovaciei a întrerupt brutal colaborarea lor. S-au despărţit. Pintile s-a recunoscut în teatrul lui Teodor Mazilu şi, împreună, s-au afirmat reciproc: *Proştii sub clar de lună*, pentru teatrul românesc, ar fi putut reprezenta, în mod simbolic, ce a reprezentat *Pescăruşul* lui Cehov/Stanislavski. Dar spectacolul a fost cenzurat, relaţia, avortată şi astfel, fiecare izolat, Pintilie şi Mazilu, au suportat traumatismul acestei teribile sancţiuni. Ea a împiedicat constituirea unui cuplu necesar, ceea ce a mutilat teatrul românesc. Până şi în frustrări sau drame, cele trei figuri ale teatrului de artă se înrudesc. Dincolo de diferenţe, ele se constituie într-o familie triangulară, reunită printr-o relaţie înrudită, pe care în anii ’60, a practicat-o cu scena, textul şi naţiunea.

Descoperirea inaugurală

Calea rusă: *de la* Copiii soarelui *la* Livada cu vişini

Descoperirea inaugurală este legată de primul său spectacol, din 1961, cu *Copiii soarelui*, semnat împreună cu Liviu Ciulei. Teatrul, acest teatru anume, mi-a provocat atunci acel sentiment de intensitate extremă pe care, doar câteodată, o poate atinge arta. Emoţia generală era „cehoviană” şi anunţa, lent, pe un fond de lumină crepusculară şi de ţigări care sclipeau în întuneric, previzibila decădere a intelectualilor. În acest spectacol, Gorki părea mai degrabă să prezică înfrângerea lor decât să prevadă lumea nouă, al cărei mesager privilegiat va deveni mai târziu sub puterea comunistă. Eram tânăr şi mi se părea că resimt în acea noapte „nobleţea eşecului” care mă va atrage mai târziu. Nu m-am înşelat. Descoperirea inaugurală se înscria sub semnul nostalgiei. Ciulei, Pintilie vorbeau despre seducţia învinşilor, într-o ţară şi sub un regim unde nu se clamau decât victorii factice.

Cu acest spectacol Pintilie se angaja pe calea teatrului rus, al cărui parcurs l-a urmărit în întregime şi pe care nu-l va abandona niciodată. El vine din vechea Basarabie, unde români şi ruşi, deşi trăiau împreună într-o atmosferă de tensiune, puteau să convieţuiască, să-şi împărtăşească destinele, să… coexiste.

Regiune mixtă, impură, etnic bogată. Fără să fac din acest impact

biografic o prejudecată abuzivă, nu mi se pare inutil să amintesc originea lui Pintilie căci, în parte, ea explică relaţia intensă pe care o întreţine cu cele două culturi. El este un artist esenţialmente român, dar definitiv marcat de atracţia faţă de Rusia, de teatrul şi de arta sa, de la Cehov şi Gorki la Esenin şi Tarkovski. Această dublă vocaţie îl constituie.

Pintilie va semna în 1967 o *Livada cu vişini* memorabilă pe care o plasează, cel dintâi în Europa, sub semnul lui Beckett şi al celebrului monolog *Oh les beaux jours*! În *Livada*, el descoperea o inconştienţă, inconştienţa stăpânilor, care se asuma cu o dezinvoltură muzicală şi sesiza o frumuseţe ameninţată sub presiunea barbariei iminente. Atunci nimeni nu-l iubea pe Lopahin şi nu-i înţelegea complexitatea: el apărea ca o personificare a omului redus la cultul imperativelor materiale, al autorităţii utilului, al cronometrării. În el, Pintilie, în spiritul epocii, vedea o imagine a „alterităţii" insensibilă la eleganţa iresponsabilă a lui Liubov sau a lui Gaev, plasaţi sub semnul inutilului şi al frumuseţii. Aici albul şi roşul reunite produceau un „vişiniu" care, împreună, evocau spiritul *Livezii*, gesturile căpătau eleganţa unor ritualuri cotidiene când Varia, de exemplu, cu o coreografie rafinată, îi scotea ciorapii Aniei, adormită pe sofaua din camera „zisă a copiilor", cuvintele atent pronunţate formau un rafinat colier de perle pe care actorii îl derulau atent… viaţa devenea artă, arta rămânea viaţă.

Pintilie imaginează o lume fragilă, cristal ce se sparge sub presiunea istoriei. Clody Bertola în Liubov Andreevna avea o dimensiune eterică, angelică, o plutire care-i explica neadaptarea la real. Ea nu părea a fi personajul erotic pe care-l imagina Cehov, ci o fiinţă în continuă perplexitate şi… insensibilitate. Ea îşi ajungea sie însăşi încarnând un solipsism perfect, un narcisism dezabuzat, mai ales în celebra scena a „lanului de grâu" traversat de Epihodov sau Petia, în timp ce stăpâna livezii îşi rememorează întâmplările vieţii asemenea lui Winnie, eroina lui Beckett. „Lanul", invenţie scenografică de geniu, îi fusese inspirat de un accident de maşină ce nu i-a fost fatal tocmai datorită prezenţei lanului, după cum va mărturisi Pintilie mai târziu. Salvarea prin Ian… Noi ignoram pe atunci acest fapt şi, uimiţi, îl priveam ca pe o expresie a fericirii pe cale să dispară, ca pe un adio dinaintea stingerii, ca pe o clipă suspendată ce precede căderii ultime. În acest act II, Pintilie, Bortnovski, Clody Bertola, Forry Eterle dezvăluiau puterile subtil poetice ale teatrului de artă care consfinţea,

în acel moment unic, alianţa melancoliei cu poezia formei. O linişte senină se lasă, liniştea dinaintea catastrofei…

Spectacolul se termina cu o imagine memorabilă, sfârşit mitic al unei lumi. Stăpânii odată plecaţi, obloanele trase, uşile închise, pe scenă se instala un întuneric total, opacitate a obscurităţii, pe care doar raza unui proiector o sfâşia ca un cuţit. Pe linia razei apărea Firs, interpretat de bătrânul mare bas Nicolae Secăreanu, care se aşeza pe fotoliul rămas gol, asemenea unui „rege care moare". Astfel, Pintilie revela întreaga dimensiune a simbolului cu care-şi încheie Cehov opera ultimă, opera dinaintea morţii, *Livada cu vişini*.

Teatrul de artă se distinge prin ceea ce îi este propriu lui Cehov, echilibrul perfect între realism şi simbolism, între destinul individual şi soarta socială a unei clase, între frumuseţe şi trivial, între melancolie şi comic. Niciunul dintre termeni nu câştigă, ei coexistă. E ceea ce realiza Pintilie în *Livada*, capodopera românească a teatrului de artă din anii dinaintea funestelor *Teze din Iulie*. Cine putea să bănuiască atunci că, de fapt, noi trăiam, fără să ştim, clipele ireversibile ce precedau drama *Revizorului*, semn tragic al unui sfârşit de ciclu. *Livada cu vişini sau teatrul nostru*, astfel am intitulat mai târziu o carte care asimila destinul proprietăţii vândute cu ameninţările ce planează asupra teatrului. Noi am trăit atunci repetiţia generală a acestei intuiţii tardive. Destinul livezii şi al teatrului, în lumea noastră, se asociază.

Atracţia grotescului

Nimic nu e mai improbabil decât să-l vezi pe Pintilie lăsându-se pradă sentimentelor. El se protejează graţie cinismului care le pune la încercare şi le filtrează. Dar, să nu ne înşelăm, Pintilie e ambivalent: sentimental şi cinic. Ştie asta şi de la bun început a oferit codul, descifrat mai târziu, când a reunit în 1964 două piese atât de opuse ca *Domnul Biedermann şi incendiatorii* de Max Frisch şi poemul liric de William Saroyan, *Inima mea e pe înălţimi*. Aici, mai mult ca niciodată, Pintilie se prezintă ca Ianus Bifrons şi ne oferă autoportretul său cel mai explicit. Mai târziu, va proceda, în cadrul aceluiaşi spectacol, la mixarea celor două dimensiuni, mai puţin disociate ca în acest spectacol de început. Dar ceea ce îl defineşte este alianţa lor. El alternează priorităţile şi variază procentajele. Grotescul îl va atrage în măsura în care el reuneşte contrastele şi îi permite astfel, prin mânuirea lor complexă, să întreţină tensiunea în mod constant. Tensiunea relativului versus inumanul absolutului.

Prin *Biedermann*, Pintilie denunţă falsul sentimentalism al unui cuplu de mici burghezi care se lasă abuzat de derbedei abjecţi, a căror ascensiune spectacolul o povestea cu o oroare ludică. Nu sunt decât nişte cabotini idioţi care pun mâna pe putere şi faptul acesta, pentru noi, cei din sală, îi amintea explicit pe liderii politici ignoranţi care ne conduceau atunci. Graţie capcanei sentimentelor iresponsabile, invadatorii sfârşeau prin a se impune şi a-şi consolida autoritatea: Pintilie îi tratează ca pe nişte cabotini siniştri, lipsiţi de orice iluzie, preocupaţi doar să pună stăpânire pe casa gazdelor lor, să devină „noii stăpâni". Îi recunoşteam în ei pe „incendiatorii" comunişti despre care un prieten drag familiei mele mi-a mărturisit că nu a reuşit niciodată să-i ia în serios pentru că erau analfabeţi. Cu o luciditate fără pereche, acest spectacol expunea mecanismul unei luări de putere „groteşti", în faţa căreia democraţia molatică a sentimentelor se adeverea iresponsabilă. Pentru că erau „buni", stăpânii nu rezistau „răului". Am văzut spectacolul în compania lui Andrei Şerban şi, şocaţi, am rămas împreună până târziu în noapte. Teatrul acesta ne spunea adevărul.

Pentru că Pintilie face din grotesc poziţia cea mai adecvată pentru a arunca o privire intransigentă asupra speciei umane, el se va regăsi pe acelaşi registru cu marele scriitor Teodor Mazilu, care, şi el, denunţă iluziile sentimentale, avertizând ironic cu privire la degradările pe care ele le pot produce în limbă. Limbajul personajelor sale e redus la o colecţie de clişee, la o simulare de afecte, la vulgaritatea unui kitsch derizoriu. Întâlnirea lui Mazilu cu Pintilie se va pecetlui în jurul unei opere care a perturbat climatul epocii: *Proştii sub clar de lună* (1962). La premieră mă aflam în sală, lângă un prieten puţin mai sever, pe care hohotele mele de râs îl agasau. Am continuat, căci cum aş fi putut rezista la umorul acestei extraordinare operaţii purificatoare de deriziune pe care o angaja spectacolul? Stereotipurile au cancerizat vorbirea oamenilor şi au redus-o la o limbă de lemn a cotidianului. Aici se vorbeşte în familie ca într-o şedinţă de partid sau cum se scrie într-un ziar oficial. Mica burghezie adoră simularea sentimentelor, pe care le formulează graţie unor clişee lingvistice *ready mode*. Pintilie a găsit în piesa lui Mazilu, „autorul său", satisfacţia supremă pentru orice regizor. Strehler şi Ronconi, Copeau şi Vilar nu au deplâns ei oare absenţa unei astfel de întâlniri? Dar, în mod brutal, autorităţile au interzis spectacolul şi au pus capăt acestei alianţe: Pintilie va fi amputat, dar în acelaşi timp marcat de această întâlnire.

În acelaşi spirit va trata capodopera sa, care a fost montarea de la Teatrul Bulândra cu *D'ale carnavalului* (1966). Influenţa lui Mazilu e evidentă aici, micii burghezi se lansează cu acelaşi avânt în sentimente şi nu găsesc, ca să se exprime, decât cuvinte găunoase şi formule depăşite. Personajele care gâfâie din greu şi se agită frenetic sunt toate alienate: ele copiază modele străine, prizoniere ale unor cuvinte care nu le aparţin şi pe care le folosesc anapoda. Această distorsiune a limbii denunţă caracterul faptic al unei afectivităţi despre care totul afirmă caracterul său înşelător. Ea este cea care dezvăluie „adevărul" personajelor şi câtuşi de puţin comportamentul lor agitat. Plecând de la Caragiale, trecând prin Mazilu şi mai târziu prin Eugen Ionescu, Pintilie denunţă vidul sentimentelor prin mijlocirea unui uzaj inadecvat al limbii. Reînnoirea lui Caragiale, autor în care cred că ne complăcem în mod excesiv, rămâne legată de spectacolele groteşti ale lui Pintilie. La el, grotescul este o formă de luciditate. Şi de compasiune ironică.

Testul rupturii

În spiritul grotesculului strălucit exploatat, Pintilie montează *Revizorul* lui Gogol, în 1972, atunci când trecătorul val al liberalizării parţiale e pe sfârşite, sfârşit consacrat de funestele *Teze din iulie*, redactate de Ceauşescu sub influenţa revoluţiei culturale chineze. Dacă Gogol a intentat procesul Rusiei ţariste din epoca sa, Pintilie îl intentează pe cel al României, în care puterea oficială era cangrenată de o administraţie absurdă şi de un naţionalism debil. Din această panoramă necruţătoare se detaşează figura primarului terorizat de venirea ipoteticului Revizor, primar în care se recunosc gusturile totalitare ale viitorului Nero român, care va fi Ceauşescu: Pintilie a fost primul care a avut această intuiţie.

Sub influenţa unui celebru eseu de Merejkovski, el pune spectacolul sub semnul demonului care se infiltrează pentru a perturba şi deruta universul corupt până la măduvă. Dacă grotescul domneşte la primul nivel, Pintilie îl depăşeşte aici datorită unei neliniştitoare reflecţii metafizice despre rău. El se angajează astfel într-o confruntare radicală cu puterea. Spectacolul făcea din Primar un alter ego al lui Ceauşescu, ale cărui ticuri şi protocoale oficiale erau reluate explicit de Pintilie, care nu se sfia. El introducea pe scenă referinţe clare la real, denunţând fără încetare exerciţiul absurd al puterii, de la convocarea unei şedinţe de partid nocturne până la

primirea cu „pâine şi sare” a Conducătorului. Dar puterea nu concepe să piardă şi, cu preţul unui scandal care a chinuit teatrul românesc, interzice spectacolul. Pintilie va suferi mult timp de sechelele acestei răni. Nu am văzut decât repetiţia generală cu *Revizorul* şi am aflat la Belgrad despre interzicerea spectacolului din gura lui Aurel Baranga, Iuda, care se ostenise să o obţină. Timpul speranţelor se încheia, venea timpul plecărilor. Interzicerea *Revizorului* a fost un simptom ce anunţa radicalizarea politică a regimului ale cărui elucubraţii tragice vor sancţiona drastic viaţa şi cultura României. Pintilie, căruia i se interzisese să monteze în România, va trebui să ia drumul exilului şi să dea testul rupturii. De acum, el va fi un artist sfâşiat, „nici de aici, nici de acolo”, cum spunea atât de frumos un poet persan, Sadeg Hedayat.

Invitat de Jack Lang la Teatrul Naţional de la Chaillot, va semna în 1974 singurul său spectacol de regizor-autor, în accepţiunea cea mai explicită a termenului. Se îndepărtează de abordarea sa obişnuită de *regizor-interpret* pentru a imagina un univers baroc, plecând de la legenda lui Gozzi şi muzica lui Puccini, lume nemăsurată, dominată de puterea castratoare a prinţesei inaccesibile şi invadate de o mulţime de pitici care visează să o cucerească. Viziune enormă, pariu nebun! Dar un pariu câştigat. Ca artist împins la exil, el a ştiut să facă din debutul său parizian o lovitură de maestru. În acest loc nesigur care este o ţară gazdă ca Franţa, unde cerinţele sunt numeroase, Pintilie trece testul rupturii, graţie lui *Turandot*, spectacol-fractură. Superb şi veninos.

Revizorul şi *Turandot*, două spectacole extreme care marchează frontierele prăpastiei în care Pintilie a fost zvârlit. Din această luptă cu consecinţe de o gravitate absolută pentru artistul care este Pintilie el nu va ieşi niciodată învins. Rănit poate, dar nu învins.

Teatru de artă la Paris: de la Pescăruşul la Raţa sălbatică

Mai târziu, după interdicţia de a lucra în România, va pune în scenă la Paris un *Pescăruş* istoric (1975). Pintilie răstoarnă ordinea piesei şi începe cu actul al IV-lea, act al eşecului egal împărtăşit de cei doi tineri artişti, Costia şi Nina; dar, de asemenea, un act de la care ei pleacă pentru a reînvia amintirea fericită a vacanţelor de odinioară, în jurul lacului, ca în *Anul trecut la Marienbad*, film-cult la care trimitea mişcarea boschetelor care desenau şi redesenau un spaţiu în mişcare. Regăseam aceste jocuri de memorie subtile şi enigmatice, care captivau la Robbe-Grillet şi Alain Resnais, labirintul unde prezentul şi

amintirile se contopeau muzical. Cehov era asociat din nou cu modernitatea, nu în mod agresiv, ci printr-un efect rafinat, sugerat de Pintilie, de înrudire cu artiştii din epocă. El nu punea în scenă o piesă despre conflictul dintre generaţii, ci o piesă despre memoria fantasmatică, unde trecerea de la începutul luminos la doliul final se traducea printr-o lentă trecere de la albul iniţial la negrul cel din urmă. Ceea ce începuse în jurul lacului – proiect nebun şi rană narcisică – rămâne aici amintirea fondatoare, plecând de la care Nina şi Costia vor reînvia amândoi, pe un fond de speranţe avortate. Pintilie a făcut din *Pescăruşul* o meditaţie proustiană despre „căutarea timpului pierdut" şi despre înfrângerea tinerilor. Ei nu supravieţuiesc, spre deosebire de adulţii reuniţi în jurul unei mese de joc.

În acest spectacol Pintilie reuneşte stabilitatea unui focar al memoriei – teatrul lui Costia, imobil şi încrustat pe platou, ca un traumatism definitiv – şi impulsurile unui eros neasumat, cenzurat. Personajele apăreau şi dispăreau. Ca motivele dintr-un cvartet de Janacek, personajele apăreau şi dispăreau cu o libertate necunoscută altundeva. Echilibrului dintre realism şi simbolism care domina *Livada* de la Bucureşti îi răspundea acum echilibrul în inepuizabila mişcare dintre actele vizibile şi dorinţele neexprimate, tăcute, secrete. Totul conducea însă ineluctabil spre moarte, tratată când într-un regim derizoriu, când într-o perspectivă macabră şi neliniştitoare. Spectacolul lui Costia apare în trei versiuni. Cea dintâi e pusă sub semnul memoriei, apoi intervine cea de a doua, versiunea eşecului, pentru a ajunge la treia, maiestuoasă, „wagneriană". Astfel, Pintilie recunoaşte talentul unui Treplev, care, prin suferinţă, ajunge la împlinire înainte de moarte. În timp ce el îşi trage un glonţ în cap, ceilalţi, lumea mediocră ce-i era străină, indiferentă la soarta lui, joacă loto în jurul unei mese luminate în întuneric. Loteria vieţii la care Costia a pierdut.

Pintilie se confirma la Paris ca un maestru al teatrului de artă, dar acum uşor destabilizat, căci teatrul oniric integrează „partea de umbră" dragă simboliştilor. De la melancolia *Livezii* la doliul *Pescăruşului*, pe fond de absolută împlinire artistică – acesta a fost drumul lui Pintilie.

În montările sale cehoviene, Pintilie plasează întreg spectacolul sub semnul unei metafore: în finalul sfâşietor din *Trei surori* (1979), plânsetelor protagonistelor care întruchipează, după el, „cele trei

vârste ale femeii" le răspund ţipetele cocorilor care, la fel ca ofiţerii, părăsesc mediocrul oraş de provincie al surorilor pentru a se îndrepta către tărâmuri îndepărtate… Polonia! (Noi, cei din Est, recunoşteam atunci lirismul celebrului film din tinereţea noastră, *Când zboară cocorii*, cu Tatiana Samoilova). Cele trei surori înlănţuite îşi îndreaptă privirile către cer, el este „Moscova" lor.

Pintilie va pune în scenă *Livada cu vişini* (1988) la Washington, unde, la fel ca în filmul lui Mihalkov, *Partitură neterminată pentru un pian mecanic*, un copil rătăcit se învârteşte printre adulţi, care privesc uluiţi un superb lan de grâu, ce se înalţă ca prin magie în actul II, sau privesc speriaţi, în momentul când faimoasa coardă se rupe, un pahar de vin roşu care se sparge (amândouă amintiri personale, ale unui accident şi ale unui cutremur, pe care Pintilie le integrează în spectacol). Astfel, el pune spectacolul sub semnul copilului mort, nu numai al lui Grişa, fiul înecat al lui Liubov, dar al tuturor copiilor morţi pe care îi întâlnim la Cehov. Pintilie nu montează o piesă de Cehov, ci universul său.

Punând în scenă *Raţa sălbatică* (1982) de Ibsen, în decorurile lui Radu Boruzescu, Pintilie revine în mod explicit la relaţia subtilă între realism şi simbolism, pe care o regăsim la dramaturgul norvegian, şi el preocupat de această tensiune proprie teatrului de artă la sfârşitul secolului XIX. Aici spaţiul privat devine gigantic, personajele au când stranii apariţii fantomatice, când plonjează în real, metafora se înrădăcinează în actele concrete ale atelierului fotografic, dar în acelaşi timp rămâne poetic deschisă. *Raţa sălbatică* a fost o reuşită tocmai graţie ambivalenţei atât de dificil realizabile, căci doar la Pintilie cele două dimensiuni coexistă, dialoghează, fără a sacrifica nicicând paritatea lor. Dacă, în Cehov, Pintilie se referea mai degrabă la muzica de cameră, pentru Ibsen îşi schimbă registrul, adoptând amploarea simfoniei. Dar nu abandonează nicicând teatrul de artă. La Paris, Pintilie a fost unul dintre partizanii săi cei mai fideli. El a rezistat tentaţiilor epocii, a refuzat mimetismul modernităţii şi a apărat teatrul de artă pentru tot ce implica el ca virtute clasică şi pentru tot de ce dispune ca rezervă mnemonică. Un teatru al trecutului recent, nu îndepărtat, arheologic „un trecut imediat, unde nostalgia lui „ieri" dăinuieşte şi contribuie la împlinirea lui „azi". Un teatru între două durate reunite, un teatru între simbol şi real, între formă şi viaţă.

Etapele modernităţii

La Paris, de îndată ce statutul său e consolidat, cu *Pescăruşul*, Pintilie va reveni de mai multe ori fie la calea rusă, graţie lui

Gorki sau Cehov, fie se va angaja pe drumurile modernităţii. Se va consacra autorilor dintre cele două secole, al XIX-lea şi XX, Ibsen sau Strindberg, scriitori care anunţă venirea unui nou teatru, scriitori care examinează lucid secretele relaţiilor umane şi pe care Pintilie ştie mai bine ca oricine să-i exploreze. Datorită colaborării constante cu doi scenografi de excepţie, Radu şi Miruna Boruzescu, spectacolele lui Pintilie sfârşesc prin a impune o lume scenică uriaşă, întortocheată, labirintică adesea, în care oamenii trăiesc cu înflăcărare şi certitudinile se prăbuşesc. Dar, dezrădăcinat, Pintilie nu mai poate să aibă raportul polemic pe care-l îndrăgea cu realitatea românească şi se consacră împlinirii unui teatru plasat mai degrabă – o mărturiseşte el însuşi astăzi – sub semnul frumosului şi al seducţiei. Exilat artistic, lui Pintilie i se interzice accesul şi, mai ales, dreptul să folosească pământul ce l-a hrănit, rădăcinile sale vitale, lumea pe care o detestă şi o combate. Abordarea grotescă îşi va pierde pertinenţa, căci el nu se mai poate referi la contextul concret al unei societăţi familiare unde, ca cititor avizat, ştia mai bine ca orice alt regizor să demaşte minciunile şi să ţintuiască stereotipurile. Nu va mai putea fi „dublu" şi, ani de zile, se va vedea obligat să urmeze o singură cale.

În afară de un *Tartuffe* (1985) în America, unde revine asupra relaţiei dorinţă/putere, Pintilie se va consacra doar autorilor moderni, trecând prin marele succes cu Pirandello, *Astă seară se improvizează* (1987), sau în spiritul postmodernităţii din epocă, el exploatează genial resursele memoriei teatrului *à l'italienne* – cortine, loji, roşu şi aur –, pentru a ajunge la Ionescu prin *Jacques sau Supunerea* şi *Viitorul e în ouă* (1977), cărora le pune în evidenţă, cu un umor delirant, mecanismele absurdului ridicate la scara întregului teatru, sau explorează resursele raportului actori/imagini, proiectate pe un text de François Billetdoux. De fiecare dată vrea să interogheze, să agreseze, să se îndoiască aproape de teatru, pentru a-i restitui mai bine puterile contestate. În lucrul cu autorii modernităţii, Pintilie lasă să se vadă clar poziţia sa inconfortabilă – teatrul îl interesează din ce în ce mai puţin – căci este atras de acest orizont, cinematograful, care în Franţa îi rămâne inaccesibil. El demontează teatrul şi montează cinematograful. Cele două arte sunt complementare şi, după exil, Pintilie va decide să schimbe plăcerea scenei pe aceea a ecranului.

Pentru a-l parafraza pe Cehov, am putea să ne întrebăm: dintre cele două arte, care e soţia şi care este amanta?

Un teatru de artă implicat

Pintilie nu este un obsedat al formei, dar ea nu îl lasă indiferent. El caută pe scenă calitatea raporturilor şi adevărul actorului, căci teatrul îi apare ca expresia unui realism concentrat, unde convieţuiesc contrariile şi tensiunile care îi sunt indispensabile. Ca şi Strehler, el se declară, pe de o parte, *artizan* – cu tot ceea ce implică asta în ce priveşte calitatea concretă, fizică a muncii teatrale – şi, pe de altă parte, *artist* – purtător al unei relaţii speciale cu lumea. Dar Pintilie nu se mulţumeşte cu un teatru de artă limitat la propriile sale frumuseţi, el resimte nevoia de a se hrăni din viaţă, pe care o judecă, o denunţă, o sancţionează. Poziţia sa de artist tulburat de întrebări, dar niciodată resemnat, face din el un regizor pentru care arta, oricât de desăvârşită ar fi expresia sa, nu poate să-şi ajungă sieşi. De aceea cele mai mari spectacole ale lui aparţin unui teatru pe care mi-ar plăcea să-l denumesc *teatru de artă implicat*. Teatru care se sprijină pe virtuţile interpreţilor şi pe forţa scenei, depăşindu-le în acelaşi timp, nu în numele unui proiect politic sau al unei oarecare utopii, ci pentru a obţine ceea ce contează pentru el cel mai mult: adevărul nedisimulat, necamuflat, neînşelător. În viziunea lui, estetica scenei este indisociabilă de o etică refractară la minciuna despre lume, ca şi despre sine. O etică intransigentă. Acesta e preţul ce trebuie plătit pentru un dram de puritate, lecţie a lui Pintilie şi a *teatrului său de artă implicat*.

Mirella Pătureau

David Esrig – un alchimist al teatrului existenţial

Dacă David Esrig a părăsit România în urmă cu aproape 40 de ani – în 1973 – şi nu a revenit multă vreme, ultimii ani au însemnat o reîntoarcere trăită deopotrivă ca o întoarcere „la origini" şi, în acelaşi timp, o alta, discretă, în termenii cei mai fireşti ai unui meşteşugar al scenei ce-şi regăseşte vechile unelte, dar care a trecut deja la alte jocuri, pe altă treaptă a meseriei. Regizorul „legendar" al anilor ’60—70 nu se întoarce ca fiu risipitor şi nici pentru a recupera un loc din trecut, îngheţat în negura nostalgică a amintirilor: el revine în

România „pentru că aici a devenit ceea ce este”[550].

Niciunul dintre articolele care salută prezenţa sa în ţară şi anunţă atelierele de lucru sau distincţiile oferite – de la *doctor honoris causa* la cetăţean de onoare al Bucureştiului – nu uită să reamintească marile sale spectacole, de la miticul *Nepot al lui Rameau* la *Troilus şi Cressida*, epopeea confruntărilor sale cu cenzura stăpânirii şi câteodată cu meschinăria sau neînţelegerea colegilor de breaslă, relaţiile privilegiate cu câţiva actori companioni, care i-au purtat ani întregi marca. Noua generaţie descoperă un artist cu un itinerar strălucitor, dar cu zonele sale dureroase, de luptă, de aşteptare, de reclădire într-un alt peisaj teatral şi pe alte date. Şi, mai ales, descoperă în munca migăloasă a atelierelor sale un „vrăjitor” al cuvântului, capabil să-şi conducă actorii către sensurile cele mai ascunse ale unui text şi apoi la expresia lor artistică deplină, pentru că e „esenţială”. Pentru Esrig, esenţialul în teatru e concret, el pleacă de la o muncă de dăruire totală şi neobosită, vorbeşte chiar de „fanatism” (termen invocat altă dată de Meyerhold, şi apropierea nu e întâmplătoare pentru regizorul român). „Cu mine drumul nu e comod. Primul drum spre fanatism artistic este depăşirea comodităţii. Teatrul existenţial se face dintr-o dăruire totală. Spectacolele pe care le-am făcut până în 1973 cu Dinică, cu Marin Moraru, Iurie Darie, Sanda Toma, Vasilica Tastaman au fost montări în care actorii s-au dăruit sută la sută. Nu le pot uita, aşa cum nu pot să-i uit pe aceşti actori.”[551]

De bună seamă, itinerarul său artistic îl poate înscrie perfect printre partizanii teatrului de artă, chiar dacă nu a revendicat niciodată titlul, căci în vremea tinereţii sale altele erau bătăliile şi mizele, dar cuvintele-cheie ce-l definesc astăzi haşurează conuri de umbră ale unor căutări tainice care i-au definit, de fapt, toată activitatea şi care îmbogăţesc tematica bine-cunoscută a teatrului de artă. Esrig, care între timp o obţinut două doctorate în Germania, unul în filosofie şi altul în teatru, vorbeşte despre cuptorul alchimistului ce topeşte răbdător metalele brute pentru a picura aurul, despre teatrul

---

[550] David Esrig: „Sunt, într-adevăr, foarte legat de teatrul românesc, aici am crescut, aici am devenit ceea ce sunt acum." „Nu orice ţipăt e teatru", în Evenimentul zilei, Bucureşti, nr. 5611, 5 august 2009. (Interviu realizat de Simona Chiţan).

[551] Evenimentul zilei, Bucureşti, nr. 5611, 5 august 2009.

existenţial pe care, de altfel, îl face de o viaţă: „Ştiu că ceea ce fac este numai o încercare de a descoperi conştient lucruri care scurtează drumul spre inconştient. Nici mai mult, nici mai puţin – dar asta e foarte mult."**552**

Programul invizibil sau fantoma unui regizor martir

Trei elemente durabile, printre alte câteva, definesc, se pare, „certificatul" unui teatru de artă – un loc, o trupă şi o durată în timp. La fel de importantă rămâne însă obsesia şcolii, legată de dorinţa de a crea parteneri de lucru la înălţimea crezului profesat. Se adaugă aici predilecţia pentru cuvânt, elaborarea unor manifeste artistice, editarea de reviste, pe scurt, declaraţia publică a unui program. Niciuna dintre figurile tutelare ale acestui teatru al secolului trecut nu se conformează integral tuturor acestor exigenţe – unii dintre ei, fondatorii înşişi, au rămas legaţi de o epocă, de o estetică ce a evoluat în timp. Alţii, printre care şi David Esrig, au trecut în cel de al treilea mileniu sau cel puţin au înţeles cum şi unde s-au schimbat codurile şi mijloacele de a face artă.

Să revenim la debutul lui Esrig, care s-a format într-un sistem de învăţământ ce a avut meritele şi limitele sale. A absolvit o facultate de regie, ceea ce e propriu fostelor state zise din Est. În Franţa, până în ziua de astăzi nu există şi se deplânge absenţa unei asemenea formaţii. Antoine Vitez, Patrice Chereau şi toată tânăra generaţie de astăzi s-au format „s*ur l*e *tas",* prin practica de fiecare zi, căci, spun partizanii unui astfel de sistem de „zbor în cădere liberă", talentul nu se învaţă. E adevărat, dar există chei şi transmiterea lor facilitează formarea, scuteşte de greşeli şi rătăciri inutile. Esrig, ca şi colegii săi de generaţie, „generaţia de aur" a regiei româneşti din primul deceniu de după dezgheţ, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, a beneficiat de acest sistem de predare de ştafetă. David Esrig a absolvit, aşadar, facultatea de regie de la UNATC Bucureşti (pe atunci IATC) în 1958 şi a fost studentul, apoi asistentul unui mare regizor din perioada interbelică, Ion Şahighian (1897-1965), din generaţia primilor mari regizori moderni care au dat teatrului românesc un nou suflu, personalitate puternică şi a cărei poreclă, Şahul, nu era întâmplătoare. Mai puţin legat de curentul re-teatralizării

---

552 Interviu realizat de Iulia Blaga, în România liberă, Bucureşti, 25 aprilie 2008.

teatrului (ilustrat mai degrabă de un Ion Sava, dispărut însă în 1947 şi pe care l-am putea considera mai apropiat de factura a ceea ce va deveni Esrig), Ion Şahighian era un regizor axat în creaţiile sale scenice pe o interpretare realist-psihologică, îşi aminteşte Esrig.

Putem spune, date fiind condiţiile epocii, că tânărul regizor a evoluat într-o lume dominată de modelul teatral al lui Stanislavski, aşa cum ajunsese el în anii '50 în şcolile de teatru din România. Esrig pendulează o vreme, spune tot el, între teatru şi Institut, unde, după o clasă de actorie, conduce, împreună cu Radu Penciulescu, o clasă de regie. De aici au ieşit Alexandru Tocilescu, Dan Micu, Iulian Vişa.

Stanislavski nu a fost însă singurul său maestru şi evoluţia lui ulterioară ne întăreşte această supoziţie. Într-un colocviu internaţional organizat de Laboratorul de cercetări teatrale al CNRS-ului, la care am participat alături de el în 2000 la Paris, Esrig a povestit cum s-a întâlnit cu un alt mare nume al tradiţiei ruse, întâlnire care i-a permis să pătrundă în zone secrete şi temute şi pe care, în acelaşi timp, fără să ştie, le ascundea în sine: „Interzis în anii uceniciei mele ca eretic, contrarevoluţionar, duşman şi decadent, numele lui Meyerhold m-a tulburat de la începuturile mele în teatru, prin forţa tulburătoare pe care doar miturile le exersează asupra

A A

mea. În lumea teatrului circulau în mod subversiv poveştile cele mai stranii despre acest artist «demonic», poveşti care îi schiţau statura sau, mai degrabă, umbra uriaşă a unui personaj reprezentând provocarea şi indezirabilul. Nimic despre arta sa; doar poveşti fabuloase despre personajul Meyerhold. îi datorez fără îndoială «mitului Meyerhold» credinţa, la început intuitivă, dar decisivă, că arta are un scop: îi datorez ideea, nu lipsită de cruzime, că teatrul poartă în el o misiune secretă, aceea de a sparge breşe în zidurile ignoranţei şi ale indiferenţei şi de a ne deschide domenii esenţiale ale trăirii."[553] Şi Esrig povesteşte în continuare cum a plecat cu această imagine sau mai degrabă senzaţie în 1963 la Moscova şi la Leningrad să prezinte *Umbra* de Evgheni Schwartz, spectacol montat la Teatrul de Comedie

[553] „Meyerhold sau mitologia modernă a creativităţii", în Meyerhold. La Mise en scene dans le siecle, Acte ale simpozionului organizat la Paris de LARAS, CNRS, 6-12 noiembrie 2000, OGI, Moscova, 2001, pp. 422-429.

din Bucureşti. Succesul, ca mai târziu la Paris[554], este formidabil, dar bucuria tânărului regizor (avea pe atunci 28 de ani) este „umbrită" de o neliniște, când un cunoscut critic de teatru sovietic şi un nu mai puţin impozant „actor al poporului", Iuri Zavadski (cel care în 1922 fusese prinţul Kalaf în feerica montare *Prinţesa Turandot* a lui Evgheni Vahtangov), şi mulţi alţii dintre gazdele entuziaste îi mărturisesc că spectacolul românesc trezise în ei amintirea „sacră" a lui Meyerhold şi a teatrului său.

Mult timp, Esrig a ezitat să caute confirmarea istorică în arhive, inabordabile la acea epocă, de teama de a nu găsi în căutările lui Meyerhold altceva decât sperase. Dar o altă întâlnire, livrescă de astă dată, cea cu Antonin Artaud, a fost cea care i-a dat curajul să se apropie definitiv de lumea lui Meyerhold. „Întâlnirea cu Meyerhold a distrus mai întâi mitul, apoi l-a depăşit, atât prin acuitatea mesajului, cât şi prin caracterul său dramatic."[555]

Şi aici, Esrig aduce propria sa mărturie, păstrând proporţia calamităţilor îndurate, stabilind o complicitate ca victimă a sistemului, la rândul său, şi în acelaşi timp în calitate de creator conştient de ţelul suprem al artei sale: „Importanţa eforturilor întreprinse de Meyerhold, fără să se cruţe nici pe el şi nici pe alţii, pentru a conferi convenţiilor scenice acuitatea vitală şi demnitatea simbolurilor profunde ale existenţei umane, pentru a da teatrului funcţia unui laborator al umanului, care să dezvăluie în mod intim sensibilitatea şi înţelegerea, se înscriu în mod tragic şi grotesc în istoria secolului pe care l-am încheiat, prin viaţa contradictorie şi dramatică a regizorului. Asasinarea lui confirmă necesitatea acută de a le continua".[556]

În căutarea unui actor de tip nou

Marile spectacole ale lui David Esrig în România acoperă un deceniu. A continuat apoi pe alte meleaguri şi la niveluri diferite. A continuat să monteze, chemându-şi adesea în sprijin complicii de odinioară, a citit enorm, şi-a reluat studiile, cu două doctorate, şi mai ales a construit temeinic şi din nou cu dăruire totală o şcoală. Izolez însă pentru moment în mod artificial această perioadă a marilor

---

[554] In 1965, în cadrul stagiunii Teatrului Naţiunilor din Paris, Umbra şi T roilus şi Cressida obţin Marele Premiu al Teatrului Naţiunilor şi Premiul criticii franceze pentru cel mai bun spectacol străin (ex-aequo cu Franco

[556] IbicL, pp. 427-428.

spectacole din România, bine-cunoscute peste hotare, pentru a discerne mai bine unele elemente ale discursului său artistic şi pentru a defini mai clar locul său în constelaţia teatrului de artă.

Esrig şi-a făcut marile spectacole – *Umbra* de Evgheni Schwarz, *Capul de răţoi* de G. Ciprian, *Troilus şi Cressida* de Shakespeare, *Nepotul lui Rameau* după D. Diderot, *Cei trei gemeni veneţieni*, o commedia dell'arte – cu Gheorghe Dinică şi Marin Moraru. În 2003, revine la Bucureşti şi înregistrează pentru Teatrul Radiofonic *Nepotul lui Rameau* cu aceiaşi interpreţi. Nu reia câtuşi de puţin spectacolul teatral din 1964 şi nu caută o imposibilă reconstituire, desigur, şi pentru că mediul ce intervine aici e diferit: se joacă doar pe voce, se construieşte un decor sonor ce trebuie să reia pe alte dimensiuni textul lui Diderot (în traducerea poetului Gellu Naum, prieten de o viaţă cu Esrig şi din care va relua în 2008 un poem pentru atelierul său de la Burghausen) **557** şi mai ales cadrul scenografic, jocul de oglinzi, imaginat de scenograful Ion Popescu-Udrişte. Totul este reluat deci, cuvânt cu cuvânt, recitit, dezghiocat cu răbdare de la început. Decorul fascinant al oglinzilor ce refractă şi multiplică chipurile personajelor şi jocul fulgerător al ideilor nu mai poate susţine desenul regizoral.**558** Cei trei artişti complici au căutat şi au găsit alte echivalenţe pentru acest spectacol.

Pentru Esrig, Dinică este, după propria sa expresie, întruchiparea „actorului de tip nou", la care visează, de care are nevoie în teatrul ideal spre care tinde. Sub îndrumarea sa, Dinică a reluat tradiţiile jocului din avangarda anilor '20 şi acest stil de joc, ne povesteşte el, s-a făurit în timpul repetiţiilor cu Umbră. Printr-un inconvenient tehnic de durată, dar cu consecinţe fericite – Teatrul de

---

557 Vezi Mein muder Vater (Tatăl meu obosit), Inszenierung von David Esrig, clip video ce poate fi consultat pe internet: http://vids.myspace.com/ index.cfmPfuseaction - vids.individual&videoid -101895517.

558 Din presa vremii, cronică reluată ulterior într-un volum: „...regizorul David Esrig a cărui facultate creatoare grefată pe o cultură vastă şi ştiinţă scenică [...] a inventat, cu un echilibru clasic al formelor şi o unitate desăvârşită a compoziţiei, imagistica aceasta reverberatoare, pe multiple planuri, a adevărurilor rostite; scenograful Ion Popescu-Udrişte [...] aducând o contribuţie personală la jocul rafinat al oglinzilor, la studiul punctelor de incidenţă a razelor reflectate şi la cinetica decorurilor." (Valentin Silvestru, Spectacole în cerneală, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 152.)

Comedie era în renovare şi lucrările băteau pasul pe loc –, au putut repeta îndelung şi au putut experimenta pentru a descoperi noi forme de expresie, pentru a-şi întări propriile baze etice şi estetice. „În timpul acestui an (de repetiţii), când ne-am confruntat cu problematica atât de complexă a interpretării unei *umbre*, mai exact cu problema de a juca *esenţa*, şi nu *aparenţa* personajului, am definit stilul nostru de joc, pe care l-am confirmat apoi în spectacolele ce au urmat, ca, de pildă, *Capul de răţoi* de G. Ciprian, *Cei trei gemeni veneţieni* de Collalto, *Troilus şi Cressida* de Shakeseare, *Nepotul lui Rameau* după Diderot."**559**

În 1972, Esrig e la München, invitat să pregătească pentru programul cultural al Jocurilor Olimpice *Troilus şi Cressida*, pe scena Teatrului Naţional din oraş, cu o distribuţie germană. Pentru Patrocle a fost nevoit să-l cheme însă pe actorul său fetiş: „Toată lumea mi-a dat dreptate, în teatru nu aveam un interpret de talia lui Marin Moraru."**560** Tot în Germania, la începutul anilor '90 montează un *Golem*, adaptare proprie după legenda medievală, unde Marin Moraru joacă rolul dublu, al Rabinului şi al Golemului.

Relaţia lui Esrig cu actorii care formează nucleul tare al echipei sale denotă o anume concepţie asupra muncii teatrale: „Gigi şi Marinuş au fost hămesiţi de teatru şi total angajaţi în munca asta".**561** Şi mai departe: „Eu am căutat un nou tip de actor, nu ca cel plicticos din teatrul lui Brecht, care se distanţează şi mai mult comentează decât joacă, am căutat actori care iau jocul din plin, care preiau toate valenţele spirituale ce zac în text; spectacolele mele solicită puternic actorul şi din acest punct de vedere al expresiei corporale".

Esrig caută şi nu găseşte în Germania un anume tip de actor, ca acela din spectacolele sale din Bucureşti, „un actor care să ia spectatorul alături de el într-o experienţă de transă prin joc".

În străinătate, Esrig va monta alte spectacole cu alţi actori, dar va reveni de fiecare dată când va putea la actorul său fetiş: Gheorghe Dinică. De fapt, regizorul caută un „dublu" al acestui tip de actor şi întreprinderea se dovedeşte adesea zadarnică: „Nu am «revenit» la el. În distribuţiile care au urmat am continuat să dezvolt această formă de

---

559 „Teatrul clădeşte lumi posibile" (I), Interviu realizat de Crenguţa Manea, O bservator cultural, nr. 218, 27 aprilie 2004.

561 IbieL

stil nou de joc, unde semnificaţiile filosofice şi etice (spre deosebire de cazul lui Brecht) se nasc firesc, şi nu sunt «predicate», unde credibilitatea acţiunilor scenice nu este obţinută prin modalităţi de creaţie ale naturii, după fenomenul de germinaţie sau de zămislire a lucrurilor, oferite în final simţurilor noastre. Este principiul cuptorului «athanor» al alchimiştilor, unde ei refăceau nu produsele naturii, ci însuşi procesul de facere".[562]

Esrig nu a avut niciodată în România un loc al său, pe care să-şi pună pecetea, după imaginea marilor fondatori ai teatrului de artă. Peregrinările sale prin teatrele capitalei sunt cunoscute; găzduit din teatru în teatru, repetă mult, luni sau ani întregi, fără încetare; sistemul teatral, deşi integral subvenţionat în epocă, rezistă greu sau pur şi simplu îi exasperează pe cei din administraţie. Esrig părăseşte Teatrul de Comedie după luni de repetiţie cu *Nepotul lui Rameau* pentru Teatrul Bulândra şi premiera are loc aici. Nu va rămâne multă vreme nici aici, urmează episodul cel mai dureros, cum mărturiseşte el însuşi, încercările de a monta *Furtuna* lui Shakespeare la Naţional, spectacol interzis, ca şi *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett. (Ironie a istoriei sau perseverenţă în idei, Esrig va reveni la Bucureşti cu acest Beckett, spectacol creat cu elevii săi de la Athanor Akademie şi jucat în 2006 la Teatrul Metropolis.) Deprimat, complet descurajat, regizorul alege atunci să plece în străinătate. Şi, după mai multe spectacole *a sa maniere*, creează propria sa şcoala de teatru, Athanor, visul alchimistului, în căutarea unui teatru existenţial.

Academia Athanor sau cuptorul alchimistului

Dar nu totul a decurs de la sine. Dezamăgit de lipsa de supleţe a sistemului teatral subvenţionat din Germania sau de o anume atonie europeană, Esrig se instalează, nu fără eforturi, în Bavaria şi întemeiază, în 1994, propria sa şcoala de teatru, atelier şi loc de creaţie. Este un spaţiu vast, de două mii de metri pătraţi, incluzând un amfiteatru cu scenă, un studio audio-video, treisprezece spaţii de învăţământ şi de repetiţii, ateliere de scenografie, de costume şi de machiaj, un laborator de fotografie. Castelul ce adăposteşte şcoala, urcat pe vârful impozant al unei coline, domină burgul de la poalele

---

[562] David Esrig, Jouer l'essence et non pas l'apparence", Alternativa tbeâ- trales, Bruxelles, nr. 88, trimestrul 2, 2006, p. 63.

sale, adesea gazdă ospitalieră a unor spectacole şi manifestări diverse în afara zidurilor: filmări în exterior, spectacole în aer liber şi de stradă.

Programul e simplu şi exprimat clar în textele de acum disponibile pe internet. Academia oferă pregătire paralelă pentru teatru şi cinema în domeniul artei actorului, dar şi al regiei. Deschisă către noul secol, şcoala ţine cont de revoluţia pe care noile mijloace media au adus-o în teatru şi film şi, în acelaşi timp, revendică moştenirea poetică lăsată de înaintaşi. Dacă Esrig e pasionat de tradiţia şi vitalitatea unor forme teatrale populare, teatrul de bâlci sau commedia dell'arte (despre care a scris o lucrare ştiinţifică ce aduce date complet inedite, demonstrând rădăcinile genului în Germania medievală[563]), se fac referiri la marile nume ale avangardei teatrale şi cinematografice: Craig şi Jarry, Piscator şi Stanislavski, Eisenstein şi Orson Welles.

Formarea cursanţilor e bazată pe trei puncte fundamentale: mai întâi, expresia artistică, care implică stimularea talentului, dar şi achiziţia unui bagaj de cunoştinţe, un *savoir-faire* teatral.

Ca în şcoala ideală a lui Gordon Craig, o atenţie specială este acordată cunoştinţelor practice şi tehnice. Un al doilea aspect important este principiul uceniciei făcute în condiţiile producţiei. Trecerea se face treptat, contactul cu publicul este parte din procesul de învăţământ. Şi, în fine, bazele teoretice ale practicii dramatice, care oferă mijloacele necesare pentru a se impune în discursul artistic contemporan. În fiecare etapă a învăţării, se precizează în program, se lucrează şi se experimentează elementul metodic. Căci, în mod paradoxal, tocmai latura metodică este cea care stimulează inspiraţia şi îi dă formă. Acest amestec de teorie şi de practică se oglindeşte în structura cursurilor. Selecţia şi organizarea materialelor sunt clasificate în nouă categorii de bază, unde fiecare categorie împleteşte materii artistice, tehnice şi teoretice.

Jocul: „La origina artei actorului şi a regiei se află actorul pasionat".

Corpul: „Este spaţiul unde se manifestă viaţa interioară a

---

[563] David Esrig, Commedia dell'arte - Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels, Nordlingen, 1985.

personajului". Sarcinile sunt aici simple: să asigure condiţiile fizice ale expresiei corporale, perseverenţă, elasticitate, precizie.

Limbajul: vizează expresia vocii şi a limbajului, calităţile sale poetice, ca „oglindă dramatică a existenţei umane".

Spaţiul dramatic (*scenă*, *ecran*, *ecran de televiziune*): construit ca „un cerc magic, în care confruntarea personajului cu viaţa sa interioară devine sensibilă". Din nou este evidentă comparaţia cu Craig. Cei ce studiază regia beneficiază de o introducere în tehnica scenei şi a studioului care le oferă mijloacele de a stăpâni spaţiul de joc. Pentru a realiza designul scenic se lucrează, de asemenea, pe aspectele tehnice practice ale scenografiei şi ale machiajului.

Ritm şi sunet sau spaţiul acustic al emoţiei.

Arta actorului, care se adresează deopotrivă elevilor-regizori. Se lucrează pe improvizaţii şi mici scene, până la roluri complexe, se joacă pe scenă sau în faţa unei camere cinematografice.

Regia: vizează condiţiile şi posibilităţile realizării unui concept artistic global. Elementul central este munca cu actorul, plecând de la elementul dramatic cel mai mic până la complexitatea pieselor de teatru sau de film.

Estetica teatrului şi a filmului: se tinde către un învăţământ paralel pentru teatru şi film în toate materiile de studiu. Sunt abordate istoria acestor arte sau idei estetice despre locul şi misiunea artei, „confruntarea estetică cu *Zeitgeist* (*spiritul timpului*) culminează cu problematica stilului… ca organizare a diferitelor mijloace de expresie într-un sistem coerent".

Cunoaşterea structurilor pieţii de muncă: cursul pregăteşte elevii pentru viitoarea lor viaţă profesională, completat de stagii în teatre, studiouri de film şi de televiziune, în Germania şi în străinătate.

Numele şcolii i-a fost sugerat de titlul unui poem de Gellu Naum, *Athanor*, ce i s-a părut mai potrivit pentru experimente teatrale decât pentru literatură. Athanor este cuptorul alchimistului şi rostul lui este să refacă în miniatură, într-o formă concentrată, procesele cosmosului fizic, psihic. „Şi cred", continuă Esrig, „că teatrul ăsta e, reface în mic lumea. Scena este un cuptor alchimic în care se petrec procese, teatrul nu oglindeşte realitatea, teatrul clădeşte lumi posibile, întâmplări şi destine posibile… Realitatea asta sensibilă, manifestă, este numai o coajă, iar teatrul existenţial – formula la care doresc eu să ajung şi care este pentru mine o orientare fundamentală – creează posibilităţi

înfricoşătoare. Iar uneori ele devin profetice."[564]

Un teatru existenţial, dincolo de coaja aparenţelor

Denis Bablet, cunoscut teatrolog şi cercetător francez[565], pasionat de teatrul din estul Europei şi care în acea epocă impunea nume ca Svoboda, Krejca sau Kantor, vede la Paris, în cadrul stagiunii Teatrului Naţiunilor montările româneşti, printre care „percutantul său spectacol cu *Troilus şi Cressida*" şi vine în România la puţină vreme după aceea. Este atras, spune el, de renumele teatrului românesc, căci în zona fragilă de libertate ce ne mai rămăsese, teatrul îi apărea ca una dintre mizele esenţiale[566]. Vede *Capul de răţoi*, „piesă stranie, unde se simte moştenirea lui Jarry, atmosfera dada, unde se regăsesc urme ale suprarealismului, piesă care anunţă teatrul deriziunii sub formele sale cele mai acute". Considerată reprezentaţia excelent „regiată" de Esrig, după cum urmează: „«Regiată» este termenul care convine într-adevăr: o extraordinară precizie în joc, în mişcări, atitudini şi ritmuri. Esrig este un regizor fizic. Impresie de balet mecanic, dar o mecanică pătrunsă de sensibilitate. Ca o *commedia dell'arte* modernă… Pe un fundal aproape abstract, eficacitatea unor actori din filmul mut. Gestul amplificat sau redus la geometria sa, decalajul voit între gest şi cuvânt. Actori care ştiu să păstreze distanţa faţă de personaje. Desenul e limpede, fără cea mai mică bravură."[567]

E sigur că există o metodă de lucru la Esrig, o „fabrică a actorului" ce funcţionează clar şi eficace. Revenit în ultimii ani în ţară, „vrăjitorul" (metafora e facilă şi revine adesea în comentariile ziariştilor) dezvăluie în parte, în unele dintre atelierele sale (Esrig detestă termenul *workshop*, un anglicism inutil în limba română), metoda de lucru, secretele acestei extraordinare transformări a

---

[564] „Teatrul clădeşte lumi posibile" (I), Interviu realizat de Crenguţa Manea, Observator cultural, nr. 218, 27 aprilie 2004.

[565] D. Bablet a condus ani întregi Laboratorul de cercetări teatrale al CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), cel mai important centru de cercetări ştiinţifice, creat în 1939, în domeniile ştiinţelor „tari" şi ale celor umaniste, din Franţa.

[566] Cf. Mirella Patureau, „Filozoful «câine» sau intelectualul român faţă în faţă cu demonii săi", în Theâtre public, număr dedicat lui Denis Bablet (1930-1992), Gennevilliers, nr. 173, aprilie-iunie 2004, pp. 58-63.

[567] Denis Bablet, „Vitalite du theâtre roumain", în Les Lettres franţaises, Paris, nr. 1212, 13-19 decembrie 1967.

actorului sub munca sa atentă şi exigentă. „Drumul secret către personaj, alchimia secretă a scenei".

Dezghiocarea sensului fiecărui cuvânt, a acţiunii fizice ce se ascunde în spatele fiecărei replici – am asistat la o asemenea şedinţă de lucru la Paris, în cadrul Colocviului Meyerhold deja amintit. Doi studenţi de la Conservatorul Superior de Artă Dramatică din Paris repetă o scenă din Marivaux, un „*marivaudage*" sprinţar, schimb rapid de replici între o cameristă şi un valet. Totul e agreabil, dar anodin. Esrig îi lasă să joace cu un zâmbet bonom şi apoi începe să ia cuvânt cu cuvânt, să vadă care e subtextul, intenţia reală a acestei flecăreli simpatice. Şi, deodată, un alt univers se dezvăluie, plin de ritm şi mai ales de cruzime, un război de sexe în dantelă, dar purtat de servitori, mult mai direct, mai violent. Scena e reluată şi avem dintr-odată în faţa noastră un alt text, un alt spectacol; pur şi simplu un mare regizor sau pedagog trecuse pe acolo V transformase exerciţiul drăgălaş al celor doi învăţăcei în lecţie dură despre o altă realitate, cea adevărată, ascunsă, neliniştitoare.

Alchimistul sau arta de a reinventa lumea

În România, Esrig era bine-cunoscut pentru exigenţa sa artistică ce-l împingea să lungească timpul de repetiţii pe durate neobişnuite în teatrul tradiţional, între nouă luni şi doi ani, pretext care, după cum am văzut, a servit puterii pentru a-l marginaliza şi în cele din urmă a-l împinge la exil. Era însă această exigenţă a duratei, a timpului croit fără drămuire, semn al unei inadaptări la sistemul de exploatare modern? Esrig este departe de a fi un utopist sau un simplu vizionar, după modelul craigian. Este, fără îndoială, ca şi artistul englez, bântuit de obsesia perfecţiunii, a frumosului prin căutarea esenţialului, dar întotdeauna prin intermediul concretului sau al practicii, şi, mai ales, este, în acelaşi timp, un om ce a ştiut să-şi ducă la capăt proiectele. Nu a putut să aibă un teatru şi un loc al său în anii tinereţii sale în România, căci, aici e paradoxul, lucra într-un teatru subvenţionat, deci fără o miză comercială determinantă, dar supus cenzurii şi controlului permanent. Nu a avut o trupă, dar a avut actori fetiş şi de neînlocuit. Mai târziu, şi-a găsit însă locul ideal, capabil să iradieze practica şi ştiinţa sa aproape magică a teatrului, în spaţiul privilegiat al unei şcoli, pe care o creează şi o conduce împlinindu-şi visul de o viaţă, dar care înţelege să rămână deschisă spiritului timpului prezent.

Alchimistul de pază la cuptorul ce făureşte metalul preţios al

transsubstanţierii spirituale şi artistice e imaginea ce exprimă cel mai exact profilul acestui om al teatrului de artă. Căci ce este esenţial pentru un regizor, dacă nu ideea unui teatru de artă, cu toate exigenţele sale?!

Mircea Morariu

Valeriu Moisescu – Regia de teatru ca regie activă

Dincolo de Stanislavski

Născut la 1 aprilie 1932, în oraşul prahovean Câmpina, viitorul regizor Valeriu Moisescu a devenit student la secţia de specialitate a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti în anul 1951, la clasa profesorului George Dem. Loghin. Personaj controversat, ca multe altele din epocă, modest ca profesionist al spectacolului teatral, dar bun pedagog, mereu dispus la compromisuri ideologice, însă unul dintre principalii fondatori ai Studioului „Casandra", George Dem. Loghin a avut în acel an parte de o clasă în care iniţial erau aproximativ patruzeci de studenţi, din care au izbutit să îşi încheie studiile universitare doar nouă. Printre aceştia figurau viitoare nume de excepţională importanţă ale regiei româneşti, precum Radu Penciulescu, Lucian Pintilie.

Mihai Dimiu, Sanda Manu.

Imediat după 1945, în învăţământul teatral românesc a fost impusă metoda de lucru cu actorul descoperită de Constantin Stanislavski. Puţin a contat că scrierile regizorului rus nu au fost traduse în limba română decât mai târziu, adică la începutul anilor '50. Semnificativ e faptul că cea mai importantă carte a lui Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuşi* – a fost tradusă şi a apărut pe piaţă ultima, de abia în anul 1955. La începutul deceniului se înfiinţaseră deja „cercurile Stanislavski", unde era studiată gândirea celui care, acum, era arborat drept emblemă a *realismului socialist în arta teatrului*. O „recomandare" a Comitetului pentru Artă care a funcţionat în România până la crearea, în 1953, a Ministerului Culturii viza implementarea exclusivă a „învăţăturii lui Stanislavski" în teatrul românesc. Firește, şi în învăţământul teatral. Fără a fi cunoscută în integralitatea ei, fără apelul direct la sursă, prezentată „orientat" şi trunchiat, metoda stanislavskiană, valoroasă în sine, a devenit o adevărată religie impusă. Nimănui nu i-a păsat că regizorul rus însuşi preciza, încă la începutul anilor '20, că sistemul său constituie „*doar un mijloc* pentru auto-educarea actorului" (în *Actorul se pregăteşte*, p. a

D-a). Realismul socialist în teatru, în numele căruia fusese instrumentalizată şi metoda lui Constantin Stanislavski, era opus de ideologii vremii *formalismului*, iar acuzaţia de *formalism* era una dintre cele mai dure ce putea fi adusă în epocă unei opere de artă.

Alţi practicieni şi teoreticieni de teatru, precum Tairov, Meyerhold sau Vahtangov vor scoate în relief „preeminenţa actorului din zona mitologizantă a expresivităţii teatrale, considerând, fiecare în modul său, că *reprezentarea teatrală* este rezultatul unui proces de creaţie care are în vedere, la fel de semnificativ, decorul, lumina, mişcarea, expresivitatea corpului actorului”**568**.

Încă student, Valeriu Moisescu a încercat să se familiarizeze şi cu aceste metode şi concepţii regizorale, mai cu seamă cu cea meyerholdiană, care – afirma el – „mi-a deschis gustul pentru un alt tip de teatru decât cel realist-socialist, un teatru care urmărea o anume stilizare a spectacolului, acordând o atenţie deosebită expresiei corporale a actorului”**569**. Câţiva ani mai târziu, mai exact în stagiunea 1961-1962, când Valeriu Moisescu avea să monteze la Teatrul din Ploieşti spectacolul cu piesa de *Pretore Vincenzo* de Eduardo de Filippo, cu Toma Caragiu în rolul principal, va fi vizibilă atenţia pe care regizorul şi interpretul o vor acorda tocmai expresiei corporale. Critica va observa că „în rolul din acest spectacol Toma Caragiu înscrie câteva momente de înalt nivel artistic în care umorul subtil, de esenţă populară (în lumina experienţei de valabilitate universală a lui Chaplin, Malec sau Toto), se revarsă generos asupra publicului cucerit” (George Ivaşcu). Un an mai târziu şi tot la Teatrul din Ploieşti, acelaşi Toma Caragiu va cunoaşte un imens succes cu rolul interpretat în spectacolul *Bertoldo la curte*, după piesa lui Massimo Dursi, regizat de acelaşi Valeriu Moisescu. În conformitate cu mărturia actorului, „regizorul Valeriu Moisescu a făcut o şcoală pentru pregătirea acestui spectacol”**570**, iar cronicile vor releva faptul că „rolul lui Bertoldo a fost interpretat de Toma Caragiu, actor care atacă, plin de curaj, toate registrele comediei. Caragiu a fost un Bertoldo simpatic şi multilateral

---

568 Cf. Marian Popescu - Scenele teatrului românesc 1945 - 2004. De la cenzură la libertate, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004, p. 90.
569 Cf. Valeriu Moisescu - Persistenţa memoriei, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista Teatrul azi, Bucureşti, 2007, p. 10.
570 Carte despre Toma Caragiu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 86.

care a ştiut să reliefeze, sub aspectul păcăliciului autor de glume şi farse enorme, demnitatea şi curajul poporului în faţa asupritorilor". (Radu Popescu, *România liberd*).

Mihai Pălădescu, Ştefan Bănică şi Gina Patrichi la recent înfiinţatul Teatru din Galaţi sau Ion Marinescu la Teatrul de Stat din Oradea, încă din primii ani ai carierei lor, ani ce au coincis cu începuturile creaţiei lui Valeriu Moisescu, vor fi, înaintea lui Toma Caragiu, beneficiarii felului în care tânărul regizor înţelegea regia de teatru şi munca cu actorul. Iată, bunăoară, vorbind despre *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, realizat de Valeriu Moisescu la Teatrul orădean, în stagiunea 1959-1960, cu Ion Marinescu în rolul principal, criticii au sesizat că „spectacolul lui Valeriu Moisescu este teatru adevărat, teatru inteligent şi militant în care accentul este pus pe idei şi sensuri, dovedindu-se culoare, talent şi cultură. Niciun element de prisos". Câţiva ani mai târziu, într-un articol publicat în revista *Teatrul* (nr. 10, octombrie 1963), articol intitulat… *Eu am văzut idei*, regizorul va insista asupra funcţiilor *ideilor şi sensurilor* în concepţia sa despre teatru. „Mulţi regizori pornesc de la imagine la idee. Eu lucrez altfel, întotdeauna de la idee la imagine, încercând pe urmă să verific de zece ori valabilitatea artistică a imaginii în contrapunere cu textul". Iar în *însemnările contradictorii*, acelaşi Valeriu Moisescu va scrie: „Apreciez maturitatea şi profunzimea unui regizor (ca şi a unui actor) în funcţie de capacitatea sa de a elimina din scenă lucrurile (şi gesturile) de prisos."[571]

Revenind la spectacolul cu *Cyrano de Bergerac*, e important să spunem că rolul interpretat de Ion Marinescu a beneficiat, la rândul lui, de laudele criticii. „Marinescu, care este un actor foarte tânăr, dar foarte matur şi înzestrat artisticeşte realizează… un rol de cea mai mare adâncime şi gândire şi de armonioasă împletire a talentului cu inteligenţa. Am simţit emoţia unei autentice cunoaşteri până la contopire cu celebrul erou al lui Rostand"[572].

În 1967, când va scrie articolul *Spre o poezie a teatrului*, publicat în nr. 7 din luna iulie a anului 1967 al revistei *Teatrul*, regizorul şi teoreticianul Crin Teodorescu va nota: „La Valeriu Moisescu, inovarea

---

[571] Valeriu Moisescu, însemnările contradictorii, Editura UNITEXT, Bucureşti, 1999, p. 98.

[572] Mircea Alexandrescu, Teatrul, nr. 10 din 1960.

jocului pe linia accentuării expresivităţii mişcării capătă mai mult o funcţie ludică, cu libertăţi de fantezie. Mai relaxat decât Esrig, nu e lipsit însă de aceeaşi urmărire a criticii sociale, prin tuşe puternice. Punerile sale în scenă sunt ritmate ca adevărate balete, pline de culoare şi savoare comică, punând în ele condamnarea unei lumi de fantoşe, ţopăind într-o veselie mecanică, expresie a vidului lui interior".

Importanţa pe care studentul şi tânărul regizor Valeriu Moisescu o acordă plasticii mişcării corporale a actorului, ca şi plasticii de ansamblu a spectacolului teatral îşi va găsi reflexul fericit şi în cele douăzeci şi patru de scenografii pe care le va semna de-a lungul carierei sale artistul. „Scenografia", scria Valeriu Moisescu într-un articol intitulat *Unitatea de concepţie a spectacolului contemporan*, publicat în cursul anului 1962 în revista *Contemporanul*, „reprezintă cel de-al doilea element necesar al elaborării acestui tot conceptual, unitar, care se cheamă spectacol. A o pune pe prim-plan este o nepricepere, a o neglija este o gravă eroare".

Firește, toate aceste gânduri îşi au originea în lecturile şi reflecţiile din studenţie ale lui Valeriu Moisescu. Lecturi şi gânduri care, în prima jumătate a anilor '50 din secolul trecut, puteau să îl coste pe viitorul regizor, dar şi pe alţi colegi de studenţie, precum Radu Penciulescu şi Lucian Pintilie, exmatricularea din şcoala de teatru.

Repetiţiile, compoziţia şi regia rolului

Momentul în care generaţia lui Valeriu Moisescu a absolvit facultatea, anul 1956, coincide cu repunerea în discuţie a unui concept important – *teatralizarea teatrului*, fapt posibil datorită începutului unei palide operaţiuni de destalinizare, cu nenumărate precauţii îngăduită de regimul dejist şi de activiştii săi culturali. Se va vorbi, de fapt, despre *reţeatralizarea teatrului*, avându-se în vedere că *teatralizarea* avusese deja loc, un rol de seamă revenindu-i aici lui Ion Sava şi mai cu seamă celebrului său *Macbeth* cu măşti, din primăvara anului 1946. *Reţeatralizarea teatrului* va însemna şi o efervescenţă teoretică, un număr relativ însemnat de directori de scenă publicând importante articole precum *Teatralizarea picturii în teatru*[573] ori

[573] Liviu Ciulei, în revista Teatrul, nr. 2 din 1956.

Reţeatralizarea teatrului[574].

O seamă dintre primele spectacole ce i-au purtat semnătura, de la *D'ale carnavalului*, *Furtuna* de Ostrovski sau *Mireasa desculţă* de Siito András şi Hajdu Zoltan (Teatrul din Galaţi), la *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (Teatrul din Oradea) sau de *Pretore Vincenzo* ori *Bertoldo la curte* (Teatrul din Ploieşti) au consfinţit felul în care tânărul director de scenă a aderat la mişcarea de reţeatralizare a teatrului în România, la teatrul de artă. Pentru Valeriu Moisescu, teatrul de artă nu poate fi imaginat în absenţa a ceea ce el însuşi va numi *regia activă*, pe care o va teoretiza în articolul *Dinamizarea ideii prin regia activă*, publicat în revista *Teatrul* nr. 12 din luna decembrie 1967. *Regia activă* pe care o adoptă şi o conceptualizează directorul de scenă se află oarecum în opoziţie cu ceea ce se cheamă *regizorul-dictator* şi se defineşte prin următoarele trăsături specifice: pregnanţa dinamismului ideii prin vizualizare, maxima expresivitate a imaginii teatrale-şoc, redescoperirea mijloacelor specifice artei teatrale, bazându-se, în primul rând, pe desăvârşirea profesională a actorului, crearea senzaţiei de adevăr prin descoperirea amănuntului inedit, descoperirea unui sistem de semne propriu fiecărui spectacol. În *însemnările contradictorii*, Valeriu Moisescu va reaminti o frază a lui Tovstonogov, în conformitate cu care „secolul XX este secolul atomului, al sputnicilor, al ciberneticii şi… al regiei"[575]. Regizorul nu este însă un „ştie-tot" sau nu se prezintă astfel încă de la prima repetiţie şi asta, fiindcă „spectacolul, precum un foetus, trebuie să trăiască în regizor, acesta intuindu-i contururile, mişcările, direcţia; dar chiar dibuind uneori într-o stare informă, embrionară, haotică, regizorul în permanenţă deschis, inventând şi renunţând la soluţii cu aceeaşi dezinvoltură, este mult mai apt întru creaţie şi preferabil unuia care are întreg spectacolul, până la cele mai mici detalii, descris punct cu punct în caietul de regie"[576]. De asemenea, în opinia lui Valeriu Moisescu, „indicaţia regizorală, ca de altfel orice *indicaţie*, trebuie să aibă un caracter orientativ, şi nicidecum executiv. Ea trebuie să stimuleze creativitatea, şi nu s-o îngrădească [577]".

---

[574] Radu Stanca, în revista Teatrul, nr. 4 din 1956.
[575] Valeriu Moisescu, însemnări contradictorii, ed. cit., p. 55.
[576] Idem., p. 110.
[577] Idem., p. 133.

Regizorul socoteşte că principalul spaţiu în care se exercită creativitatea e acela al repetiţiilor. Repetiţia e locul căutării, al înnoirii, al identificării, al confruntării, al disputelor creatoare, al refuzurilor şi al acceptărilor, locul negocierii, al „împrietenirii" ori al constatării unor relaţii de ostilitate cu textul, al stabilirii unui climat de încredere între cel ce le conduce şi cei ce acceptă ori se lasă conduşi. Valeriu Moisescu apreciază că termenul *repetiţie* este unul impropriu, deoarece ar da impresia că în spaţiul ei s-ar produce doar reveniri, lucruri fără capacitatea de a stârni interesul, defective de creativitate. Or, regizorul împărtăşeşte pe deplin o părere exprimată de Crin Teodorescu, cel ce scria că repetiţia „este un loc de verificare a soluţiilor" sau – comentează Valeriu Moisescu – „o muncă de cercetare a vieţii, precum şi a căilor şi mijloacelor de a o întruchipa, ba chiar de a o esenţializa"**578**. În cursul repetiţiei se realizează relaţia de asociere dintre actor şi regizor, o asociere care poate presupune oricând şi disocieri, nu rupturi, căci „disocierea, în ciuda unor posibile contradicţii şi chiar animozităţi, nu poate fi antagonică, ci cordială, deoarece atât unul, cât şi celălalt urmăresc, în ultimă instanţă (excluzând cazurile de veleitarism exacerbat), acelaşi scop"**579**. Valeriu Moisescu exemplifică: „Lucrând la *Cinci schiţe*, eu nu am venit cu o schemă de montare şi de mişcare preconceputǎ. Forma finală s-a fixat târziu, după un şir întreg de *jocuri* ale interpreţilor"**580**.

Pe parcursul repetiţiilor, actorul, în colaborare cu regizorul, *compune* rolul. „Soluţia comodă de a modela rolul pe actor, şi nu actorul pe rol" – scrie Valeriu Moisescu – „este întotdeauna nu numai în detrimentul spectacolului, ci şi al actorului, care e *ajutat* astfel să se repete la infinit. *Ăsta nu e rol de compoziţie*, este o prejudecată fals teatrală şi fals modernă. Într-o mai mică sau mai mare măsură, orice rol este, în ultimă instanţă, un rol de compoziţie"**581**.

Un spectacol precum cel cu piesa *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie* de Jan Otčenášek, realizat de Valeriu Moisescu în stagiunea 1983 – 1984 la Teatrul Lucia Sturdza Bulândra o avea în distribuţie pe actriţa Tamara Buciuceanu-Botez, căreia regizorul îi încredinţase rolul

---

578 Idem., p. 85.
579 Idem., p. 71.
580 Idem., p. 17.
581 Idem., p. 73.

Blanka. Nu era pentru prima oară când bine-cunoscuta actriţă primea astfel de roluri, ea era recunoscută ca o expertă în arta comediei şi obişnuită cu aducerea pe scenă a unui personaj a cărui dominantă e ridicolul. Numai că nimic nu e lăsat la voia întâmplării, rezolvarea rolului însemnând o victorie a *acordului fin*. „Toate momentele de aşteptare ale doamnei Blanka, în care Tamara Buciuceanu monologhează, unind cuvântul cu interjecţiile, cu pantomima, dialogând cu cărţile de joc sau transformând o replică oarecare (*doar n-ai vrea să mă duc la întâlnire în combinezon*!) într-o apariţie excentrică, mirobolantă, adică ivindu-se, în trombă, în combinezon, cu o pălărioară roză pe cap" (Valentin Silvestru, *România literară*).

Cu vreo nouă ani înainte, în stagiunea 1975-1976, Valeriu Moisescu îl distribuia pe George Constantin în rolul Grigore Bucşan, în spectacolul *Ultima ord*, după piesa lui Mihail Sebastián, de la Teatrul Nottara. Actorului rolul părea a-i veni mănuşă. Dar compoziţia a fost partea esenţială a creaţiei sale, la fel cum s-a petrecut în cazul lui Ştefan Iordache, interpretul ziaristului Borcea. „Istoricizând… acţiunea, situând-o în perioada interbelică, aproximativ deceniul patru, spectatorul e îndreptăţit să constate că gazetarul veros Borcea, apărând în interpretarea admirabilă a lui Ştefan Iordache ca un individ suspect, tarat fizic, grosolan şi versatil, e şeful unei formaţiuni politice aventuriste de extremă dreaptă, care dispune şi de o gazetă. De asemenea, că industriaşul Bucşan (tăiat în piatră cubică de George Constantin), boss de stil factice, frust, păstrând în structura sa superficial acomodată la cerinţele moderne ale puterii obiceiuri mitocăneşti de vechil şi arborând o morgă suburbană, e şi el un factor politic pe eşichierul sistemului de atunci, putinţa sa de a manipula membri ai guvernului şi umbra ameninţătoare, de lângă el, a secretarei (Victoria Dobre) plasându-l iarăşi într-un context bine determinat; chiar afacerile sale economice, pe care pare să le fi scos de sub pecetea tainei profesorul Alexandru Andronic, în articolul publicat din eroare în ziarul *Deşteptarea*, apar acum cu un echivoc, dar şi foarte posibil substrat politic".**582** O compoziţie extrem de izbutită va realiza în spectacol şi Marin Moraru, interpretul lui Alexandru Andronic, căci personajul său nu va mai avea doar alura unui profesoraş oarecare, ci

---

[582] Valentin Silvestru în Ora 19,30, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

va fi „un intelectual excedat de condiţiile precare în care e silit să lucreze, să gândească şi să se exprime public, comprimând o revoltă lucidă. Atunci când e somat să primească propunerea lui Bucşan de a părăsi ţara, sub pretextul unei călătorii de studii – somat şi chiar ameninţat, într-un chip elocvent – el rămâne în postura dubitativă, care în acel moment echivala inacceptarea cu o necapitulare a intelectualului responsabil în faţa agresiunii obscurantiste" **583**. Într-un articol publicat în *Revue roumaine d'Histoire de l'Art – Serie Théâtre*, *Musique*, *Cinema*, articol intitulat *Reflexions sur la mise en scene des comedies de I.L. Caragiale et M. Sebastián* (Tom XIII; Editura Academiei RSR, pp.37 – 44), Valeriu Moisescu nu făcea decât să confirme opinia criticului, subliniind ideea că spectacolul său, graţie regiei active, a izbutit să depăşească aparenţa de farsă a textului lui Mihail Sebastián, ridicându-l la condiţia de meditaţie politică, de piesă gravă, de acută observaţie socială. „Profesorul de istorie Alexandru Andronic – scria regizorul – un intelectual presupus periculos, acceptă să părăsească ţara, deşi realizează că la mijloc e vorba despre o afacere necurată. El acceptă compromisul pentru a se salva. Intuind mersul istoriei contemporane, profesorul de istorie antică Andronic va părăsi ţara, în vreme ce, câţiva ani mai târziu, un alt profesor de istorie, Nicolae Iorga, neacceptând compromisul, va fi asasinat".

Sunt numai câteva exemple în care regia activă teoretizată şi pusă în practică de Valeriu Moisescu şi-a dovedit eficienţa în ceea ce se numeşte regia rolului, în absenţa căreia nu poate fi imaginată autentica artă teatrală.

Comedia şi regia activă – Experienţa de la „Bulândra".

Mai toată creaţia regizorală a lui Valeriu Moisescu s-a concentrat în zona genului comic. Aici s-a manifestat în mod pregnant *regia activă* despre care vorbea regizorul şi asta, pentru că niciodată el nu a împărtăşit ideea în conformitate cu care ar fi uşor să montezi comedie. Dimpotrivă. Un întreg capitol din volumul *însemnări contradictorii* e dedicat respectivului gen (*Despre arta comediei*), aici fiind menţionaţi şi o serie de dramaturgi ale căror scrieri au fost puse în scenă de autor. Este vorba despre Cehov, Caragiale, Molière, Goldoni, Rostand, De Filippo, Farquarh, Ionesco, Vampilov,

---

583 Idem., p. 291-292.

Dürrenmatt, Labiche.

Pinero. Regizorul a acoperit o paletă amplă de subgenuri, de la comedia filosofică (*Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Don Juan*, *Mizantropul*, *Amfitrion* de Molière, *Noţiunea de fericire* de Dumitru Solomon) la farsa superioară caragialeană (cu precădere *D'ale carnavalului*), de la comedia italiană, strălucit ilustrată de Goldoni (*Gâlcevile din Chioggia*, *Hangiţa*, *Casa cea nouă*) la Eduardo de Filippo ori Luigi Pirandello (*Voluptatea onoarei*), la comedia lirică (Mihail Sebastián cu *Jocul de-a vacanţa*, A. Vampilov cu *Anecdote provinciale*, Valentin Kataev *cu o zi de odihnă* sau Jan Otčenášek cu *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*) şi comedia absurdă (*Meteorul* de Dürrenmatt sau *Caragiale – Ionescu – Cinci schiţe*), de la vodevilul românesc modern (*Fii cuminte*, *Cristofor* de Aurel Baranga) la teatrul occidental de bulevard (*Comediepe întuneric* de Peter Shaffer, *Peţitoarea* de Thornton Wilder sau *Secretul familiei Posket* de Arthur Pinero). Desigur, lista e una zgârcit-selectivă şi, implicit, subiectivă. Util de observat că majoritatea acestor titluri au văzut luminile rampei la Teatrul Bulândra, până în anul 1990 unanim recunoscut drept principalul teatru de artă al României.

Înfiinţat în anul 1947 şi având-o ca directoare pe actriţa Lucia Sturdza-Bulândra, Teatrul Municipal din Bucureşti a fost primul teatru de stat din România, chiar înainte de naţionalizarea de la 11 iunie 1948. Firește, nu intră în discuţie Teatrele Naţionale. După decesul primei lui directoare, intervenit în anul 1961, la data de 1 martie 1962, prin Decizia nr. 621 a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei RPR, numele instituţiei se schimbă din „Teatrul Municipal" în Teatrul „L.S.

Bulândra". Un an mai târziu, la conducerea instituţiei va fi numit Liviu Ciulei, membru al respectivului colectiv încă din anul 1948. Chiar şi după îndepărtarea din fruntea „Bulândrei" a marelui regizor şi *bâtisseur*, acest teatru va rămâne pentru multă vreme instituţia teatrală de referinţă a ţării. În cartea *Modelul teatral romanesc* (Editura UNITEXT, Bucureşti, 2000), Miruna Runcan formulează o întrebare cu caracter retoric: „… ce e Teatrul *Bulândra* decât efectul de permanentă şi nezdruncinată concurenţă a Naţionalului? Un alt Naţional, un Naţional mai european, dar egal de încadrat în conştiinţa modeiată eliadian, atât a publicului, cât şi a lumii artistice ca atare. Nu de puţine ori, în conversaţii sau chiar sub semnătură, câţi dintre

criticii, artiştii ori intelectualii de marcă n-au tratat, în ultimii 40 de ani, Teatrul Bulândra drept adevăratul Naţional din Bucureşti, mai ales în perioadele de scădere a primei scene?" **584** (p.119). „Bulândra" a fost multă vreme „locul unde se întâmplă evenimente", aşa după cum aprecia scenograful Radu Boruzescu într-un text scris pentru monografia Teatrului, apărută în anul 1997.

Preluarea conducerii instituţiei de către Liviu Ciulei va avea repercusiuni dintre cele mai favorabile şi asupra debutului la „Bulândra" al regizorului Valeriu Moisescu. El începuse repetiţiile la *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastián, însă, imediat după venirea lui Liviu Ciulei în fruntea „Bulândrei", acesta a decis întreruperea repetiţiilor, din dorinţa de a modifica distribuţia, de a o îmbunătăţi, de a spori anvergura viitorului spectacol. Astfel, vor fi invitaţi în spectacol Marcel Anghelescu de la Teatrul Naţional (Bogoiu), Sandu Sticlaru de la „Nottara", în rolul Maiorului şi Gina Patrichi de la Teatrul din Galaţi, căreia i se va încredinţa rolul Corina. Succesul a fost desăvârşit, realitate atestată de cronicile vremii. „... Valeriu Moisescu a pătruns în ţesătura piesei, s-a apropiat de fiecare personaj cu un mare efort de cunoaştere, analizând sub lupă cele câteva microuniversuri care gravitează unul asupra altuia şi relaţiile dintre ele şi recompunându-le pe scenă"**585**. În spectacol ironia nu excludea lirismul, iar în viziunea lui Valeriu Moisescu *Jocul de-a vacanţa* se dovedeşte a fi... nu un simplu şi poetic joc de concediu, ci rezultatul unei forme de diversiune care îndepărtează omul de realitate, împingându-l să-şi creeze mitul unor personaje perfecte, al unor eroi de elită, al unei vieţi confecţionate din clişee şi aureolate de mister"**586**. S-a mai observat că scenograful Paul Bortnovski, cu care Valeriu Moisescu a avut o îndelungată colaborare, a înţeles că „un decor strict realist, într-un interior sobru, ar anula intenţia ironică a regiei", că „spectacolul începe din decor", că „este un decor care joacă tot timpul definind, rezumând şi comentând piesa, cu o spirituală discreţie"**587**. A fost apreciat jocul Ginei Patrichi. „Corina sa este o alchimie de graţie, feminitate,

---

584 Miruna Runcan, Modelul teatral românesc, Ed. Unitext, Bucureşti, 2000, p. 119.
585 Ileana Popovici, Teatrul, nr. 3 din 1964.
586 Idem.
587 Idem.

inteligenţă şi spontaneitate, expresie a unei sincerităţi artistice eliberate de artificii şi lesturi. Mijloacele sale de exprimare, gustul care creionează inefabilul din cuvinte, naturaleţea mişcării pun în valoare bogata natură interioară a eroinei întruchipate"[588]. Gina Patrichi, o descoperire a lui Valeriu Moisescu încă din perioada gălăţeană (*Nota zero la purtare*, *D'ale carnavalului*, *Mormolocul*, *Gâlcevile din Chioggia*, *Titanic Vals*, *Mireasa desculţă*, *Videniile lui Scapini*) va mai juca la „Bulândra" în alte spectacole regizate de Valeriu Moisescu, precum *Comedie pe întuneric* sau *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*.

La Teatrul Bulândra, acesta a continuat colaborarea începută la Ploieşti cu Toma Caragiu. E vorba despre spectacolele cu *Meteorul* de Friedrich Dürrenmatt (stagiunea 1968-1969), *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu (stagiunea 1970-1971), *Ziariştii* de Alexandru Mirodan (stagiunea 1971-1972).

„Montând în anul 1968, pe scena Teatrului Bulândra, piesa lui Friedrich Dürrenmatt, *Meteorul*, cu Toma Caragiu în rolul Wolfgang Schwitter, un laureat al Premiului Nobel, care, deşi îşi doreşte moartea, nu izbuteşte să-şi dea duhul" – scria Valeriu Moisescu – „am iscat păreri contradictorii. Unii cronicari nu acceptau ideea că într-o piesă în care se vorbeşte despre moarte îşi au rostul accentele puternice de comedie datorate prezenţei lui Toma Caragiu în rolul principal, care a intuit cu exactitate spiritul piesei. În *Meteorul*, Toma interpreta rolul unei mari personalităţi care, chiar împotriva voinţei sale, nu izbutea să moară. Plâns de cei care îl credeau dispărut pentru totdeauna, Toma se ridica de pe catafalc şi azvârlea, râzând sarcastic, coroanele mortuare care-l înconjurau, iar în scena finală, când totul se prăbuşea în jurul său, el, personajul, continua să trăiască. Cortina cobora, apoi se ridică şi marele actor Caragiu se înclina modest, mulţumind aplauzelor dezlănţuite ale spectatorilor"[589].

Spectacolul cu *Gluga pe ochi* a fost apreciat chiar şi de un scriitor agreat de regimul comunist, Paul Anghel, care scria următoarele: „Prin ţinuta artistică a demonstraţiei, Valeriu Moisescu a reuşit un spectacol exemplar, care merită analizat în mod special. A mai consemna aportul lui Toma Caragiu şi Virgil Ogăşanu înseamnă a bate la uşi deschise. Cei

---

[588] Emil Mândrie, Contemporanul, 21 februarie 1964.
[589] Persistenţa memoriei, ed. cit., p. 186.

doi ne oferă un recital”[590]. Spectacolul a fost „analizat în mod special” de către cenzură, care l-a interzis în vara anului 1971, după ce în ziarul *Scânteia* din 22 iunie 1971 a apărut un articol demascator iscălit de Nicolae Dragoş. Ratificarea sentinţei a venit prin *Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă* prezentat la 23 iulie 1971 la Consfătuirea pe ţară a Oamenilor de Teatru, în care se scria: „Faptul că această piesă a ajuns pe scenă şi a fost jucată în această formă dovedeşte grave lacune în orientarea şi exigenţa conducerii Teatrului Lucia Sturdza Bulândra, ca şi în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o şi care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuţia actorilor”[591].

Tot sub bagheta lui Valeriu Moisescu, Toma Caragiu a jucat în *Ziariştii*, unde l-a interpretat pe Romeo. A fost, după cum scria Radu Popescu, „marea bombă comică a spectacolului” (*România liberă*) sau, după cum aprecia Virgil Munteanu, „cuceritor într-un rol pe care autorul nu şi l-a dorit mai mult decât pitoresc, dar la care interpretul izbuteşte să portretizeze, cu mijloace de generoasă fantezie, un tip de reporter special”[592].

Cu Ştefan Bănică, actorul cunoscut la Galaţi, regizorul se va reîntâlni la Teatrul Bulândra în spectacolele *Comedie pe întuneric*, după piesa lui Peter Shaffer (stagiunea 1967-1968), *Casa de mode*, după piesa lui Theodor Mănescu (stagiunea 1973-1974), *Undeva, o lumină*, pe textul lui Doru Moţoc (stagiunea 1977-1978), *Anecdote provinciale*, spectacol-coupe după A. Vampilov (stagiunea 1977-1978), *Casa cea nouă*, de Carlo Goldoni (stagiunea 1977-1978), *Secretul familiei Posket*, după piesa lui Arthur Pinero (stagiunea 1985-1986).

Casa cea nouă a fost încă o pagină pe care Valeriu Moisescu a adăugat-o conspectului său scenic asupra operei lui Carlo Goldoni, ştiind că îşi asumă un risc, fiindcă piesa e considerată de mulţi foarte puţin teatrală. Nu a fost ceea ce s-ar putea numi un succes, cel puţin din perspectiva criticii.

În schimb, *Anecdote provinciale*, în care Valeriu Moisescu a „legat” două piese ale lui Vampilov – *Douăzeci de minute cu îngerul* şi o *întâmplare cu un metteur en page* – a însemnat o mare biruinţă

---

[590] Carte despre Toma Caragiu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 165.
[591] Cf. Procesele dictaturii în teatru - Pe rol: întunericul (Gluga pe ochi) la Teatrul „Bulandra" în Teatrul azi, nr. 2 din 1990.
[592] Teatrul, nr. 12, din 1971.

artistică, regizorul dovedind „vervă, fantezie, haz şi măsură”. „Sensibil la valorile pieselor, la ceea ce au ele specific, distinct, inimitabil, regizorul a gândit spectacolul unitar, căutând înţelesuri mai adânci, aducându-le la suprafaţă fără ostentaţie şi fără deformări”[593]. Aici, Ştefan Bănică a făcut „cu hazul suculent, dar şi cu un control raţional al spontaneităţii, un beţiv ameninţător sau un cetăţean ultragiat de nedreptate, supunându-se totuşi arbitrarietăţii; arătându-ne că el, actorul, e un artist adevărat care iese din sine şi se părăseşte doar când n-are text şi regizor, reintrând însă cu personalitate pe făgaşul artei când i se oferă posibilitatea şi mai ales i se cere cu stăruinţă să folosească integral această posibilitate.”[594] În acelaşi spectacol, Valeriu Moisescu se mai întâlnea odată cu marele actor Octavian Cotescu. „Iată-l deci pe Octavian Cotescu, unul dintre marii artişti actuali ai scenei româneşti, dimensionându-l cu nespusă fineţe pe verosul şi înspăimântând administrator, dându-i un chip goyesc şi transformându-l iar într-un clănţău provincial”[595].

Cu Octavian Cotescu, Valeriu Moisescu avusese prima întâlnire artistică pe scena „Bulândrei” odată cu spectacolul cu piesa *Fii cuminte*, *Cristofor*! de Aurel Baranga, pe care directorul de scenă a montat-o într-un fel polemic la adresa „personajului” cu morgă pe care îl „juca” în viaţa cotidiană dramaturgul însuşi. Pe scenă se afla, la urma urmei, un „dublu” al lui Baranga. Cea de-a doua întâlnire cu ilustrul actor va avea loc cu prilejul spectacolului cu piesa *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, montat în stagiunea 1965-1966. *Nu sunt Turnul Eiffel e* piesa de debut a Ecaterinei Oproiu, o piesă în care doi tineri încearcă să se descopere pe sine, să descopere adevărul despre ei şi despre lume. Alături de scenograful Paul Bortnovski şi împreună cu actorii – rolurile principale erau interpretate de Octavian

Cotescu şi de Rodica Tapalagă – regizorul a citit *Nu sunt Tumul Eiffel* ca pe un fel de text-frondă. Spectacolul a fost mutat în mijlocul spectatorilor, drept pentru care Paul Bortnovski a operat prima modificare majoră în arhitectura sălii de la Grădina Icoanei. A fost plasat un fel de planşeu de-a latul sălii, a fost valorificat amfiteatrul existent, iar o parte dintre spectatori şi-au aflat locul pe scenă. „Soluţia

---

[593] Virgil Munteanu, Teatrul, nr. 1 din 1978
[594] Valentin Silvestru, Ora 19,30, ed. cit., p. 392.
[595] Idem, p. 392.

scenei centrale pare organică piesei. Pusă la vedere, oferită cu candoare privirilor, recuzita dă protagoniştilor, după necesităţi, farfurii, flori sau şifoniere, accentul întregului spectacol deplasându-se de la ceea ce se petrece în jurul lor la ceea ce se întâmplă cu ei şi în ei. Ingenioase şi abil repartizate, exploatând fiecare parcelă a scenei, diferitele manevre tehnice, care acţionează rapid şi neprevăzut, au efectul unor gaguri intrinsece acţiunii, dau spaţiului multă varietate şi culoare şi, ceea ce e important, stimulează pofta de joc"[596]. Modificarea perspectivei spaţiale implica un efort suplimentar din partea interpreţilor. Concentrare, atenţie, un plus de efort spre a stabili nu doar relaţiile specifice de comunicare intrateatrale, raporturile dintre personaje, dintre ei, ci şi pentru a răspunde, într-un fel nou, puţin experimentat până atunci în teatrul românesc, celor dintre actori şi spectatori.

Autoarea piesei, Ecaterina Oproiu, apreciază într-o confesiune reprodusă în cartea lui Valeriu Moisescu *Persistenţa memoriei* că „Rodica Tapalagă şi Octavian Cotescu erau un cuplu fantastic. Umorul, maimuţărelile voit autoironice ale Rodicăi Tapalagă… Severitatea prefăcută a lui Cotescu… Erau un cuplu cu totul şi cu totul extraordinar". Şi tot Ecaterina Oproiu citează în textul ei un critic american, care în noiembrie 1966 scria în *Times* următoarele: „Am văzut piesa la Teatrul Lucia Sturdza Bulândra în regia lui Valeriu Moisescu. Este o interpretare dinamică, ritmată, plină de mişcări, surprinzătoare".

La 24 octombrie 1980 avea loc, tot la Teatrul Bulândra, premiera spectacolului cu piesa *Voluptatea onoarei* de Luigi Pirandello, în regia lui Valeriu Moisescu, decorurile lui Dan Jitianu şi costumele Ancăi Zbârcea, cu Virgil Ogăşanu, Valeria Ogăşanu, Mihaela Juvara, Ion Cocieru şi Mircea Diaconu în distribuţie. Lui Valeriu Moisescu îi revine meritul de a fi fost primul regizor care a înscenat un text al celebrului dramaturg italian pe scena acestui teatru. Regizorul a optat pentru o detaşare ironică în raport cu partitura, a recurs la citate din zona „marelui mut". Valeriu Moisescu a realizat un spectacol ironic-elegant, dar şi ironic-acuzator la adresa lumii formelor. Actorii au fost îndrumaţi către un joc voit „cu poză", mai exact cu poze largi,

---

[596] Mira Iosif, Teatrul, nr. 7 din 1966.

subliniate, cu vizibil iz melodramatic, presărat cu voite tonuri false şi încărcate de patetism. După părerea lui Valentin Silvestru, regizorul a conceput modul de a trăi şi a fi al familiei din piesă „ca o exteriorizare teatralizam comică a dramei intrinseci – aceasta măruntă şi fadă".

Pasiunea pentru Caragiale şi Molière

Doi au fost scriitorii de literatură dramatică frecventaţi cu maximă asiduitate de regizorul Valeriu Moisescu. E vorba despre

LL. Caragiale şi despre Molière, în a căror creaţie directorul de scenă a identificat noi resurse de teatralitate pe care le-a valorificat cel mai adesea în montări viguroase, caracterizate deopotrivă prin fantezie, idee şi refuzul fetişurilor artisticoide teatraliste. Din creaţia lui Caragiale, directorul de scenă a montat în repetate rânduri *D'ale carnavalului*, dar şi *Cinci piese scurte*. Din opera lui Molière, Valeriu Moisescu a montat *Avarul* (Teatrul „Bacovia" din Bacău), *Videniile lui Scapin* (Teatrul de Stat din Galaţi şi Teatrul „Maria Filotti" din Brăila), *Don Juan* (Teatrul de Comedie) şi *Mizantropul* (Teatrul „L. S. Bulândra").

Mulţi dintre exegeţii literari ai piesei *D'ale carnavalului* o socotesc cea mai dificilă din creaţia caragialeană. Poate şi pentru că „deşi eroii aleargă şi se agită mult, nu se întâmplă absolut nimic până la urmă, doar câteva ghionturi încasate de nevinovaţi", dar şi „cheful final când toate se împacă odată cu băutura din zori în frizeria lui Nae Girimea [care] consfinţeşte cu exactitate starea tuturor personajelor; în lanţul lor de trădări amoroase nu a intervenit nicio mutaţie, toate au fost şi vor rămâne exact cum au fost". Numai că piesa „este o extraordinară reuşită tehnică, acest ritm al goanei care cuprinde toate personajele, pentru ca până la urmă să nu se aleagă nimic din tot tămbălăul. O reuşită ce nu se cere descifrată doar în planul stilului dramatic, valorizând procedeele tradiţionale ale farsei, ci cu un sens mai profund; o reuşită pentru că acest mecanism nebunesc este imaginea unei lumi unde mişcarea, cu atât mai febrilă, rămâne stearpă, nu devenire autentică"[597]. A fost o vreme în care unii comentatori au văzut în *D'ale caranavalului* „piesa cea mai slabă", dar au fost şi alţii, precum Pompiliu Constantinescu, care a scris undeva că „nicăieri nu se văd mai clar marile însuşiri ale teatrului caragialian", criticul

---

[597] Maria Vodă Căpuşan - Despre Caragiale, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

apreciind, cu o memorabilă formulă, că e vorba despre „un joc ilariant de măşti umane", într-un fel, îi revine spectacologiei meritul de a fi dovedit o dată pentru totdeauna marile merite ale piesei lui Caragiale, aici un rol esenţial avându-l celebrul spectacol realizat în 1966 de Lucian Pintilie la Teatrul Bulândra. Ar fi de menţionat că, din distribuţia acestui uriaş spectacol, cu profunde semnificaţii în caragialeologie, o seamă de actori mai jucaseră în *D'ale carnavalului*, în două spectacole anterioare, dintre cele trei pe care le pusese în scenă până atunci Valeriu Moisescu.

Astfel, în distribuţia spectacolului din stagiunea 1956-1957 (Teatrul de Stat din Galaţi) îi găsim pe Gina Patrichi (Miţa Baston) şi pe Ştefan Bănică (Iordache), care în montarea lui Pintilie vor interpreta rolurile Miţa Baston, respectiv Iordache. În cea de la Teatrul din Ploieşti (stagiunea 1961-1962) este Toma Caragiu (Iancu Pampon), ce va putea fi regăsit, distribuit în acelaşi rol în montarea lui Pintilie. Neîndoielnic, fiecare dintre aceştia îşi va rezolva rolul slujindu-se de cu totul alte mijloace, în conformitate cu liniile de forţă ale noului spectacol, dar „stagiul de pregătire", familiarizarea cu lumea lui Caragiale prilejuită de spectacolele regizate de Valeriu Moisescu şi-au avut rostul lor.

De şapte ori s-a aplecat Valeriu Moisescu asupra capodoperei caragialiene. A montat-o la Teatrele din Galaţi (1957 şi 1972), Oradea (1959), Ploieşti (1962), Craiova (1969), Botoşani (1970).

Leningrad (1982), iar a opta oară s-a aflat în ipostaza de scenograf al spectacolului montat la Craiova de Mircea Cornişteanu (2002). Încă de la început, regizorul a dorit să îl monteze pe Caragiale „altfel", deoarece, după cum scria el însuşi în articolul *Forţa contemporană a satirei clasice*, publicat în numărul 6 din luna iunie 1962 al revistei *Teatrul*, „o seamă de fapte şi de acte care comunicau spectatorului la data premierei piesei un comentariu, l-aş numi cotidian, nu mai pot fi regăsite acum". Iată de ce regizorul nu se arată interesat să aducă pe scenă o tipologie strict determinată istoric, interesul lui concentrându-se asupra surprinderii destinului unei societăţi determinat de structura şi de mentalitatea acesteia. Lumea din *D'ale carnavalului* e, în viziunea lui Valeriu Moisescu, „dezlănţuită, grotescă, pestriţă, artificială" şi „se apropie de lumea

marionetelor”[598]. În opinia lui Ion Cazaban, „poate nu întâmplător, la primele sale montări cu *D'ale carnavalului* [e vorba despre cele de la Galaţi, Oradea şi Ploieşti, n.m. M.M.], Valeriu Moisescu a colaborat cu un scenograf de la Teatrul de Păpuşi, Ştefan Habliński. Decorurile combină autenticul şi stilizarea caricaturală, vesel colorată: interiorul de frizerie, tapetat amuzant cu însemnele breslei (foarfeci şi brice), conţine mobilierul necesar şi recuzita obişnuită, inclusiv pitoreştile şnururi cu mărgele de la uşă, sobiţa de tuci cu ceainic deasupra, lampa de gaz cu abajurul de porţelan. Celălalt interior, al sălii de bal, este redus la câteva mese, la câteva elemente indicatoare… Jocul este alert, agitat continuu, cu momente pantomimice, demonstrative pentru stări sufleteşti, comportamente, atitudini, cu numeroase acţiuni fizice, întâmpinând uneori variate obstacole, introduse special de regizor pentru a accentua ridicolul existenţei lor”[599]. Regizorul Dan Nasta, care a comentat într-un cotidian ieşean spectacolul gălăţean din anul 1957, evidenţia faptul că Valeriu Moisescu aspiră la o sinteză caricaturală, iar întru realizarea ei face apel la elemente specifice *commediei dell'arte1*.

Valeriu Moisescu va reciti capodopera caragialeană, iar spectacolul realizat în anul 1969 la Teatrul Naţional din Craiova va fi, în mod evident, rezultatul acestei relecturi ca parte a *regiei active* profesate de artist. În caietul de sală al montării se pot citi următoarele rânduri scrise de Valeriu Moisescu: „Am recitit piesa printr-o altă optică, eliminând de astă dată orice tendinţă de distanţare şi încercând să-i descopăr universul chiar dinăuntrul său. Integrându-mă în acest univers, am realizat că dincolo de bufonada carnavalescă se află o lume tristă şi, în acelaşi timp, periculoasă. O lume nu numai golită de orice conţinut, care minte şi înşală, înşelându-se de fapt pe sine, ci o lume capabilă de orice, chiar şi de crimă, pe care e oricând gata să o muşamalizeze printr-o complicitate colectivă… În această nouă versiune scenică, mi-am propus să realizez o imagine integrală asupra unei lumi lipsite de orizont, a unei lumi de coşmar”. Carnavalul însuşi era supus unei recalibrări în spectacolul craiovean, el apărând drept reflexul unei lumi inconştiente, al „unei lumi în goană după propriile

---

[598] Valeriu Moisescu - Reflexions..., pp. 37-38.

[599] Ion Cazaban, Caragiale şi interpreţii săi, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.

suflete".

a

În cronica din *Ramuri* (nr. 4 aprilie, 1969), Victor Parhon sublinia că astfel Caragiale a fost revelat „ca un umorist trist, mai aproape de Cehov decât am fi bănuit", în vreme ce Mircea Alexandrescu scria că personajele păreau asemenea unor caricaturi vii, „uzanţele făceau loc rânjetului, iar strădania întru veselie, deşertăciunii". În opinia criticului, „întreg spectacolul se transformă într-o nesfârşită goană în pas de dans a unor măşti după propriile suflete".

Şi în al doilea spectacol de la Galaţi, cel din anul 1972, „regizorul reia goana măştilor, cu urmărirea înfierbântată, meridională... cu încăierări bufone, străbătând atât scena, cât şi sala"[600]. Nu rostea oare Iordache o replică fundamentală, ce se cuvenea valorificată ca atare: „Ce goană turbată! Doamne, isprăveşte odată istoria asta!"

Două mari, importante şi totodată dificile texte din creaţia lui Molière i-au prilejuit regizorului Valeriu Moisescu spectacole de excepţie, în care şi-a spus cu succes cuvântul regia activă teoretizată de artist. E vorba despre cel cu piesa *Don Juan*, o dorinţă mai veche a lui Valeriu Moisescu, care s-a manifestat mai întâi la Teatrul Bulândra, în anul 1970, dar care nu s-a putut înfăptui decât în anul 1980 în spectacolul de la Teatrul de Comedie, şi despre *Mizantropul*, excepţionala montare din stagiunea 1988-1989 a Teatrului Bulândra.

Don Juan, jucat cu un afiş unde titlul piesei avea grafia *Don Juan* mai la îndemână şi mai familiară publicului, s-a bazat pe un scenariu dramatic elaborat de regizor, atenţia acestuia concentrându-se nu doar asupra substanţei dramatice a textului, ci şi asupra epocii în care Molière şi-a scris piesa. S-a apreciat că reevaluările operate de Valeriu Moisescu „schimbă, oarecum, şi specia literară: farsa, comedia de caracter, satira socială, tragi-comedia fantastică devin comedii de moravuri, cu ample contextualităţi"[601]. Valeriu Moisescu a realizat ceea ce Ion Cocora numea „un eseu teatral", ce relua, cu mijloace extrem de originale, eternul conflict operă-epocă.[602] „Tema spectacolului lui Moisescu" – nota criticul – „e mai întâi de ordin

---

[600] Cf. Ion Cazaban, op.cit, p.162.

[601] Valentin Silvestru, Ora 19,30, ed. cit., p. 294.

[602] Cf. Privitor ca la teatru, voi. DI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, pp. 172-176.

ideologic şi abia după aceea estetică şi morală". În scenariul dramatic imaginat de regizor s-au mai găsit inserţii din alte câteva texte moliereşti, precum *Improvizaţia de la Versailles*, *Critica şcolii femeilor*, prefaţa la *Tartuffe*. împreună cu scenografa Sanda Muşatescu, Valeriu Moisescu a conceput spectacolul în formula „teatrului în teatru", căci s-a slujit de o seamă de manechine ce semnificau spectatorii-curteni ai primelor reprezentaţii din vremea Regelui Ludovic al XIV-lea. Rolul principal era jucat de Iurie Darie, iar Sganarelle era interpretat de Mihai Pălădescu, actor cu care regizorul mai avusese fertile întâlniri creatoare încă la începuturile carierei sale, la Teatrul din Galaţi. În spectacol, Don Juan şi Sganarelle erau versul şi reversul aceleiaşi medalii, personaje aflate în „distribuţie complementară", replicile erau rostite pe două voci, uneori în duet, alteori în canon.

Copleşitor a fost spectacolul cu *Mizantropul*, realizat la Teatrul Bulândra. Procesul de elaborare a fost destul de îndelungat deoarece, mai întâi, regizorul şi-a asumat sarcina de a pune la dispoziţie o nouă traducere şi aceasta, din cauza reacţiilor venite din partea viitorilor interpreţi în vremea lecturilor la masă. „... a traduce o lucrare destinată scenei" – scria directorul de scenă – „nu înseamnă doar a tălmăci nişte dialoguri dintr-o limbă în alta, ci a recrea prin limbaj personaje vii, care trăiesc, se mişcă, gesticulează, arată, frazează şi respiră într-un anume fel care le este propriu şi inconfundabil"[603]. Şi aici Valeriu Moisescu a creat un scenariu dramatic propriu, textului piesei adăugându-i-se o eglogă dintr-un colaj din prologurile pieselor *Pisdlogii* şi *Bolnavul închipuit*. Directorul de scenă s-a servit de o sumă de modalităţi extrem de eficiente, spre a evidenţia din nou formula „teatrului în teatru". Totul se petrecea în răstimpul unui spectacol destinat a-l slăvi pe Regele Soare, numai că reflexele în contemporaneitate, în *hic et nune-ul* reprezentat de România anului 1989, tot mai mult apăsată, chircită sub cultul personalităţii lui Nicolae Ceauşescu erau dintre cele mai percutante. Notam în cronica publicată în *Tribuna*, la data de 3 august 1989 că „ne aflăm în faţa cortinei Teatrului *Palais Royal* unde se vor repeta şi se vor juca scene bucolice din piesele dedicate Regelui Soare. Celebrul Teatru [scenografia era semnată de Nina Brumuşilă, n.m. M.M] e sugerat printr-o rampă

---

[603] Cf. Însemnări contradictorii, ed. cit., p. 122

împodobită cu lumânări, prin decoruri suspendate, prin candelabre de lux şi de un rafinat bun-gust. Dar ne aflăm şi în culisele Teatrului, în cabina Celimenei, căci aici, şi nu acasă frumoasa nestatornică îşi primeşte curtezanii, aici se vor petrece scenele de disperare mută ori de confruntare tăioasă, al căror principal protagonist e Alceste. Respectivele încăperi sunt delimitate de panouri mari, grele, metalizate, degajând străluciri de oglinzi, fapt ce va fi din nou speculat de regizor". *Mizantropul* lui Valeriu Moisescu era un spectacol ce avea meritul fundamental de a reînscrie în mod exemplar piesa lui Molière în spaţiul teatral românesc şi aceasta se întâmpla şi datorită excepţionalei distribuţii. Virgil Ogăşanu era titularul profund şi tenace al rolului Alceste, actorul făcându-şi progresiv şi aparent involuntar personajul comic, ridicol cu măsură, însă permanent cuceritor de uman. Irina Petrescu avea o graţie fără cusur pe toată durata interpretării. „Sinceritate" în mirările trucate în faţa acuzaţiilor de nestatornicie care i se aducea, „delicateţe" în bârfă. Foarte buni, de asemenea, Ion Besoiu (Oronte), Ovidiu Schumacher (Acaste şi Clitandre), Mihaela Juvara (Arsinoe), Micaela Caracaş (Cleante), Florian Pittiş (Philinte). Valoroase, contribuind la împlinirea, la desăvârşirea macrosemnului spectacular, muzica Liviei Teodorescu, interpretată de corul şi orchestra Operei Române din Bucureşti şi coregrafia datorată lui Ion Tugearu.

Citesc în cartea *Inamici publici* (Editura Polirom, Iaşi, 2009), în fapt un schimb de scrisori între Michel Houellebecq şi Bernard-Henri Levy, următoarele afirmaţii ale lui Houellebecq: „Marii scriitori, cei care aproape că ne descurajează să mai scriem după ei; aproape tot este viu; mult timp după ce au fost scrise, cărţile lor rămân prin forţa dramei care s-a exprimat prin ei. Cei slabi: totul e mort; abia s-a uscat cerneala, că vorbele formate de ea sunt pe cale să se şteargă; sunt nişte cărţi lipsite de amprentă, sunt nişte cărţi care nu lasă urme".

Dacă ar fi să transferăm în domeniul teatrului cele de mai sus, e limpede că marile spectacole semnate de Valeriu Moisescu, deşi nu se mai joacă, au rămas vii tocmai prin forţa dramei pe care au probat-o. Rod al regiei active, fără de care nu poate fi imaginat teatrul de artă. O dramă care a existat dincolo de frontierele ori de categoriile generice. O dramă care s-a regăsit adesea şi în comedie. Numai că Valeriu Moisescu, în calitatea sa de pedagog, i-a îndemnat şi pe alţii să „scrie" scenic după el. Şi să o facă în chipul cel mai original şi robust cu

putinţă. Însă de aici începe o altă poveste.

Florica Ichim

Vlad Mugur – poet şi novator

Există creatori înnăscuţi, nu făcuţi, a căror prezenţă activă îi smulge pe trudnicii teatrului, dar şi pe muritorii de rând, din realitatea stearpă, spre a-i purta într-o lume miraculoasă. Tragică sau funambulescă, n-are importanţă. Oricum, accesul la miraculos, liber consimţit, reface, în fapt, relaţia cu realul, cu esenţele realităţii. Când întâlneşti unul dintre ei se cade a înţelege valoarea privilegiului care ţi s-a oferit. Vlad Mugur se număra printre ei, puţinii. „M-am născut în noaptea elfilor şi a solstiţiului de vară". Era adevărat. „Mă trag dintr-o şedinţă de spiritism a discipolilor lui Haşdeu". „... În mine s-au reîncarnat un bandit din Italia, care şi-a omorât soţia, scriitorul Agrippa d'Aubigné din Pleiade şi bunicul meu. Poate şi de aici am fost pedepsit sau, mai bine zis, binecuvântat să fiu un nomad în viaţa de acum". Glumea? Nicidecum!

Căci era pirandellian (esenţă/aparenţă) şi goldonian (mască), shakespearian (umanitate deschisă de sorginte tragică), era liber şi melancolic când îl citea pe Cehov, era echilibrat, dar şi încărcat de spaimele şi avatarurile secolului, la lectura lui Camus. Natura rarisimă a fiinţei sale îl făcea tot un nomad prin universurile dramatice, pe care şi le însuşea ca aparţinătoare lui.

I se spunea „Meşterul", adică artizanul. Era încântat de apelativ. Deşi restrictiv. N-a făcut şcoală cu discipoli, cu toate că a şcolit şi studenţi, şi trupe. Nu a emis teorii novatoare, dar şi-a reînnoit mereu gândul şi mijloacele. N-a condus teatre mari şi renumite din lume, căci cariera lui a fost la voia destinului. Nicicând nu şi-a construit-o. A suferit amarnic când n-a putut lucra în teatru şi a cunoscut bucuria, fericirea, împlinirea atunci când destinul i-a îngăduit să înfăptuiască vise scenice. Poate de aceea era şi atât de superstiţios. Poate de aceea credea în vise şi profeţii. Ion Vartic descoperea la Mugur „o asemenea sete nestinsă de teatru, încât starea lui ideală de existenţă ar fi aceea în care ar acorda, ca un şahist, un simultan teatral".

În ţară a lucrat până la vârsta de patruzeci şi patru de ani ai săi şi s-a întors după mai bine de două decenii, cu spiritul la fel de tânăr, de proaspăt, de inventiv, cu umorul neştirbit şi disponibilităţile nealterate şi cu acelaşi „decalog" la care ajunsese în primii ani de profesiune, când plecase cu promoţia sa de studenţi la Craiova (1956).

Acel timp al elanului şi al libertăţii de creaţie (într-o Românie oprimată, cu trupele sovietice pe teritoriul ei, păzită de culturnici importaţi de la Moscova şi crescuţi şi în incubatoare proprii) îl numea mai târziu „primăvara teatrului de echipă, al unei uitate, amintite boeme artistice".

De atunci, cele 10 porunci se ridicaseră la aproape dublul lor şi ziceau:

— „Teatrul cel mai important este tot cel de echipă;

— Un talent trebuie înconjurat (îmbrăţişat) cu dragoste şi grijă;

— Prietenia e de neînlocuit chiar şi în teatru;

— Dragostea nefericită este, şi ea, utilă;

— Teatrul are legile lui, pe care nu le poţi sfida decât cunoscându-le;

— Încrederea în tine poate însemna şi modestie;

— În teatru trebuie să ştii să renunţi;

— Bun-gust înseamnă descoperirea prostului-gust;

— O idee genială, nerealizată scenic, e un duşman de care trebuie să fugi;

— Noul trebuie să aibă rădăcini în tine;

— În procesul de creaţie să ştii ce ai de spus şi să ştii pe cine trebuie să asculţi;

— Muncind la un spectacol trebuie mereu să schimbi ceva, chiar şi după premieră, ca un pictor pânza lui;

— Zâmbetul unui maşinist la o repetiţie valorează mai mult decât un consiliu artistic;

— Trebuie să citeşti ce nu există;

— O concepţie de care nu scapi poate fi nocivă;

— Distanţa te apropie de creaţie;

— Teatrul nu este viaţă;

— Viaţa e o enciclopedie teatrală;

— Trebuie să înveţi să citeşti nemulţumirea şi să citeşti în palma scenei".

N-a spus niciodată că acestea ar fi condiţii *sine qua non* pentru alţi regizori, dar pe el aceste norme, care ţin de firescul existenţei scenice, îl reprezentau, lui îi trebuiau.

Regia se face cu o sumedenie de alţi creatori de care *răspunzi*, ca şi faţă de opera de artă şi este, deci, necesară colaborarea cu temperamente şi gândiri diferite. „Regizorului – în afară de aptitudini,

pregătire, fantezie – îi trebuie metodă". „Ca să-ţi pui în practică inspiraţia – cu o societate atât de eteroclită – trebuie să ai aptitudinea de a vrăji diferite temperamente. Peste toate, este nevoie – dincolo de oricâtă noutate ai aduce în creaţie – de măsură şi bun-gust".

Văzuse, la un moment dat, la Moscova, două spectacole – refăcute după cele iniţial montate de Meyerhold (interzise, după uciderea acestuia, la ordinul lui Stalin) – *Baia* şi *Ploşniţa* de Maiakovski şi le socotea „geniale", completând cu Kantor şi Până Bausch un triunghi ce reprezenta, dacă nu modelul său, oricum, o rigoare regizorală spre care aspira. Iubea spectacolele lor, după cum iubea tragedia greacă şi tragediile din secolul lui şi nu se apropia de un text la comandă sau la întâmplare, doar dacă întâmplarea declanşa în sinele său o *stare*. „Transpunerea unui text în spectacol o confund cu o stare", scria într-un program de sală în anii '60. „Scena pe care mi-am ales-o, în ultimul timp, e câmpul gol şi liber al gândirii altora şi al stării mele. Un câmp liber în care orice ezitare sau minciună se amplifică, în care, din orice pierdere de contact cu starea se naşte un gol, dar în care orice mişcare izbutită a spiritului vibrează larg şi surprinzător".

Formulările lui Vlad Mugur ţin de un firesc străin de preceptele restrictive ale teoriilor teatrale novatoare din secolul anterior. Rigoarea lor nu este rigoarea lui Mugur. Dar „miracolul" spectacolelor sale ţine de acele precepte, aparent diletante, dar venite dintr-o solidă experienţă teatrală, atinsă de magie.

N-a practicat „teatrul de laborator", în schimb, visul său, adeseori împlinit, a fost „teatrul de echipă". „Acesta", zice Vlad Mugur, „nu ar fi existat fără talent şi fără instinct. Sau poate, invers, acestea nu ar fi fost atât de bine puse în valoare fără teatrul de echipă. Iar când talentul şi instinctul se întâlnesc cu un ansamblu unit, în care oamenii se apreciază, sunt prieteni, când se întâlnesc genul şi rolul care să-i pună în valoare, atunci dispar şi teatrul gros, şi manierismul, şi patetismul, şi efectul ieftin, şi goanga vulgară. Atunci poate să apară, din când în când, *creaţia*". Era crâncen când venea vorba de selecţia pentru o trupă, pentru o distribuţie deci, pentru, o „echipă". Şi dreptate avea, dovadă izbânzile avute cu generaţia formată de el (la clasele Aura Buzescu şi N. Bălţăţeanu din Institutul de Teatru) şi care l-a urmat la Craiova, sau cu trupa Teatrului din Cluj, când a fost director al Naţionalului, şi, în ultimii ani, cu actorii Teatrului Maghiar din Cluj (trupă selecţionată de regizorul Tompa Gábor şi care se vădeşte a fi

cea mai plină de disponibilităţi, talente în armonie din peisajul nostru teatral, la ora aceasta).

Puţin după începutul carierei a renunţat să vorbească despre *o concepţie* pe care se poate clădi spectacolul. El clădea, după propria mărturisire, „pe unele idei culese fie din imaginaţie, fie din observaţii – câteodată izbucnite din text" – dar, mai ales, îşi asuma „cu pasiune" riscul de a descoperi întreaga viaţă a spectacolului în timpul muncii de creaţie, adică în repetiţii.

Pedagog născut şi exersat, transforma repetiţiile în adevărată şcoală de teatru. Lucra pentru actori. Nu se sfia a spune: „Pentru mine, actorul este desenul şi vioara, clovnul şi clarinetistul, metafora". Sau: „Eu repet cu echipele mele în stare de vrajă". Cândva, atentul analist şi regizor care era Crin Teodorescu considera că spectacolele lui Vlad Mugur trădează „o natură politică şi poartă mesajul unei poezii a inocenţei, a gingăşiei, a unei purităţi salvgardate". Aşa s-a păstrat până la acel *Hamlet* testamentar, a cărui premieră nu a mai apucat să o vadă. Dar cine ar citi rândurile noastre, declaraţiile lui, în care „vrajă", „miracol", „întâmplare" revin obsesiv, s-ar putea îndoi că avem de-a face cu un demers teatral sub semnul unei lucidităţi a toate cuprinzătoare, care cere parcurgerea unui drum al cunoaşterii (pentru regizor şi ceilalţi membri ai „echipei"), de concentrare în fiecare clipă a muncii la spectacol şi în fiecare secundă a acestuia în desfăşurarea lui scenică, de-o „încrâncenare în efortul comunicării depline prin cuvânt, imagine, lumină, sunet, culoare". „Problema în arta teatrală este să te apropii cât mai mult cu putinţă de actul artistic, tonal, vizual, cromatic al locului de creat". Pentru el, teatrul trăieşte din efecte, însă trebuie căutate cele insolite şi executate cu prospeţime.

Firea lui generoasă respingea ideea egoistă a regizorului „dictator", pentru că „actorul nu trebuie silit să se păstreze mereu în limitele unei concepţii regizorale. Cu atât mai mult cu cât, în felul acesta, nici nu ajungi să-ţi realizezi concepţia. Trebuie să ştii să-i laşi liberi pe actori". „Eu am fost", declară

Vlad Mugur, „şi am rămas un regizor de actori". „Sunt un regizor care creează metafora prin interpretarea actoricească".

Noţiunea de „prospeţime" revine ades în declaraţiile lui. Avea oroare de manierism, care ucide comunicarea directă, extazul interior. A fugit şi de manierismele proprii, „ca actorul care se încarcă de sentimente şi, în contactul cu publicul, îşi pierde gândul", condus de

sentimente şi trăiri străine acestuia, lăsându-se condus de propriii nervi. În ceea ce-l priveşte, zicea: „Tot încerc să mă lepăd de sentimentele mele şi să descopăr altele prin gânduri noi, cărora să nu le dau timpul să se învechească, şi, cum *viaţa* este o *enciclopedie teatrală*, caut să descopăr în această enciclopedie tot ce mi-e ascuns. Nu multe am descoperit întru salvarea mea, dar cu unele secrete m-am împrietenit. Şi, dacă e să dezvălui numai unul, a fost să descopăr în comedie urmele dramei şi în dramă unda comediei. Asta te scapă de manierismul lacrimilor insistente şi al poantei vulgarizatoare".

Detesta regizorii încifraţi, care pun publicul la cazna descoperirii de sensuri, ei pozând în neînţeleşi, dacă descoperirea cade alături. Ca să faci cu adevărat un spectacol cu sensuri ascunse, „ori eşti genial-genial (ceea ce se întâmplă foarte rar), ori devine o scuză a imposibilităţii de-a spune ceva". Mugur împărtăşea publicului gândurile, starea lui şi a actorilor, împărţea cu spectatorii descoperirea sensurilor, îi îndruma să recepteze ceea ce el însuşi descoperise – unda de comedie străbătând faptul tragic şi apăsarea acestuia peste cascadele umorului. Cum poate fi altfel în acea *realitatea imaginarului* pe care-o construia? Inima ţi se îngreuna când îl priveai pe goldonianul Truffaldino, vârstnic şi fără speranţă chiar când clădea frâu liber umorului, când giumbuşlucurile sale aduceau râsul la incandescenţă.

Un mare critic şi cunoscător în ale teatrului îmi spunea că mai ales ultimele spectacole ale lui Vlad Mugur pot fi asociate cu teatrul de artă. Oricât preţuiesc aserţiunile sale, eu, spectator al începutului şi sfârşitului de carieră (evident, spectacolele din timpul exilului său nu le-am văzut), nutresc convingerea că, dacă *Scaunele* lui Ionescu şi *Hamlet* sunt fără fisură, cele mai multe dintre creaţiile sale (şi patetica *Tragedie optimistă*, şi rafinatul *Bumbury*, şi *Caligula* – depozitar de mărturii despre umanitate şi năucitoarea *Crimă din strada Lourcine* – perlă a umorului negru, şi vibranta *Livadă de vişini*) ţin, în egală măsură, de teatrul de artă. Dacă acesta nu şi le subsumează înseamnă că noţiunea este prea restrictivă şi se cade a fi lărgită până în câmpul acestor înfăptuiri scenice, grele de sensuri nuanţate, de comunicări esenţiale, spectacole care au spart cutume, au înnoit şi reînnoit relaţia cu textele (în respectul lor, totuşi), au scos la lumină filonul de aur din actori (ca, din strugurele îndelung însorit, vinul nobil şi preţios).

Vorbea ades despre şi practica întotdeauna un „teatru curat", „un teatru apropiat de spectatori". Între cele două zeităţi ale sale –

actor şi spectator – ridica punţi, aşa cum ţesea şi armonia creatorilor reuniţi în spectacol. Întru această *armonie*, îşi alegea colaboratorii cu multă exigenţă, le respecta munca şi, mai întotdeauna ei îi deveneau prieteni. Colaborarea lui cu Helmut Stürmer, cu Florica Mălureanu, cu Lia Manţoc, cu Jules Perahim (la începuturi), cu Varga Jâro Ilona (creatoarea de măşti descoperită de el), cu compozitorii Pascal Bentoiu şi

Iosif Herţea, cu actori ca George Constantin, George Cozorici, Silvia Ghelan, Constantin Rauţehi (din vechea pleiadă) şi, la ultimele creaţii, cu Magda Stief, Bogdan Zsolt, Sorin Leoveanu, Vaier Delakeza şi mulţi, mulţi alţii a devenit pentru aceştia lecţie de viaţă şi experienţă de teatru. Pentru că ura manierismele, se despărţea de actorul păcătos. Cu inima îndurerată pentru pierderea unui talent, dar teama de contagiune în distribuţie îi întărea decizia.

În schimb, îl impresiona, şi-l cucerea definitiv, *dăruirea* actorului. Etalonul lui, la această condiţie *sine qua non* în ridicarea unui spectacol, era marele Emil Botta. Doar astfel de actori puteau întruchipa metaforele sale polisemantice, numai asemenea interpreţi erau capabili să intre în situaţiile beckettiene care se înşiruiau într-o lectură cum le-a oferit Mugur la *Livada de vişini*. Doar ei erau în stare de nuanţele din jocul de ambiguităţi al unui text pirandellian *că Aşa este dacă vi separe* ori vidul existenţial din *Scaunele* sau chipurile felurite în care receptau apropierea şi ameninţarea morţii în *Hamlet*.

Repertoriul său a cuprins capodopere ale literaturii dramatice, texte ale contemporaneităţii imediate, uneori piese fără miză importantă sau doar conjuncturale (rareori), dar, indiferent de genul şi factura lor, ele deveneau spectacole atinse de poezie.

Mugur era novator fără ostentaţie. În teatrul nostru, inundat de ecrane mari şi mici, cu aerul descoperirilor capitale, nu-şi aduce nimeni aminte de spectacolul lui, pe un text de Radu Cosaşu (1962), unde proiecţiile pe ecran întregeau lumea textului, astfel încât un cronicar (considerat lucid şi exigent) exclamă: „Dar câtă poezie, cât pitoresc, cât romantism în imaginile scenice”. Ultimele decenii cunosc o goană febrilă după spaţii neconvenţionale. Cu mult timp în urmă, regizorul îşi plimba personajele cehoviene şi, odată cu ele, spectatorii pe etajele unei clădiri părăsite sau actorii se amestecau (interactivi!), în sala de spectacol, implicând publicul. Sau personaje shakespeariene erau răspândite în vegetaţia de pe malul lacului Constanz. „Când Vlad

Mugur pune în scenă, surprizele sunt la ordinea zilei". Ben Johnson se juca mai mult pe ştăngi şi funii, în apă, alteori „a lovit în toate complexele teatrale ale spaţiului", rămânând acelaşi creator de atmosferă, obsedat de detalii în culoare, sunet, mişcare, atent la nuanţe. „Marile idei – spunea cândva regizorul –, adâncile sentimente pot fi şoptite. Eroismul, lupta, dragostea şi chiar ciocnirile pot fi învăluite în tonul cald al poeziei". Despre el se poate şopti liniştit: a fost un creator de artă.

Bibliografie selectivă[604]

Giorgio STREHLER, Cele patru cetăţi ale teatrului de artă

Regnault, François, „Le Conte des trois cites" („Povestea celor trei cetăţi"), în *Le Théâtre en Europe*, nr. 9 / 1986.

George BANU, O sută de ani de teatru de artă

Baty, *Gaston*, *LeMasque et l'encensoir* (*Masca şi cădelniţa*), *Bloud and*

Gay, Paris, 1926. Baty, Gaston, *Lettres a une jeune comedienne* (*Scrisori către o tânără actriţă*), Presses littéraires de France, Paris, 1953.

Baty, Gaston, *Râdeau baisse* (*Cortina coborâtă*), Bordas, Paris, 1949.

Copeau, Jacques, Registres I, Appels, Gallimard, Paris, 1974; Registres II, Registres du Vieux-Colombier I, Gallimard, Paris, 1979; Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier, III, Gallimard, Paris, 1993.

Craig, Edward Gordon, De l'art du théâtre. Premier dialogue – Le metteur en scene, artiste du théâtre flutur (Despre arta teatrului, primul dialog – regizorul, artist al teatrului viitorului), traducere în franceză de Genevieve Seligman, Ed. Lieutier, Paris, 1942.

Dullin, Charles, Souvenirs et notes de travail d'un acteur (Amintiri şi note de lucru ale unui actor), Librairie théâtrale, Paris, 1946.

Dullin, Charles, Ce sont les dieux qui nous faut (Zeii sunt cei ce

---

[604] întrucât volumul Les Cites du tbeâtre d'Art de StanisLzvski â Strehler, Editions Theâtrales, Paris, 2000 nu a avut bibliografie pentru fiecare studiu în parte, ci doar note în care trimiterile bibliografice erau adesea incomplete sau inexacte, reconstituirea lor integrali pentru studiile reunite în volumul de faţă nu a fost posibilă. (Nota ed.)

ne trebuie), Gallimard, Paris, 1969.

Jouvet, Louis, *Reflexionsdu comédien* (*Reflecţiile actorului*), Librairie théâtrale, Paris, 1952.

Jouvet, Louis Témoignages sur le théâtre (Mărturii despre teatru), Flaminarion, Paris, 1952.

Jouvet, Louis, Le comédien dezîncarne (Actorul dezîncarnat), Flaminarion, Paris, 1954.

Petrescu, Camil, „Modalitatea estetică a teatrului", în *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Editura Eminescu, 1983.

Robichez, Jacques, *Lugné-Poe*, L'Arche, Paris, 1955.

Rouche, Jacques, [1910], *L'art théâtral moderne* (*Arta teatrală modernă*), Bloud & Gay, Paris, 1924.

Strehler, Giorgio, Un théâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), Fayard, Paris, 1980.

Strehler, Giorgio, *Une viepour le théâtre* (O *viaţă pentru teatru*), Convorbire cu Ugo Ronfani, Belfond, Paris, 1989.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Ma vie dans l'art* (*Viaţa mea în artă*), prefaţă de Jacques Copeau, Librairie théâtrale, Paris, 1934.

Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées* (*Teatrul de idei*), antologie propusă de Daniele Sallenave şi George Banu, Ed. Gallimard, Paris, 1991.

Jean-François DUSIGNE, *O noţiune ce traversează secolul*

Aderer, Adolphe, *Le Théâtre a cote* (*Teatrul din margine*), Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries reunies, May et Motteroz directeurs, Paris, 1894.

De Musset, Alfred, „Cititorului celor două piese care urmează. [*Cupa şi buzele*. *La ce visează tinerele fete*]", *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1963.

Fort, Paul, Mes mémoires, toute la vie d'un poete (Memoriile mele, toată viaţa unui poet), Flaminarion, Paris, 1944.

Huysmans, Joris-Karl, „Scrisoare către Julie Destree din 22 noiembrie 1884", în *Lettres inedites*, Droz, Geneva, 1967.

Huysmans, Joris-Karl, *rebours* (*în răspăr*), Gallimard, Folio, Paris, 1977.

Le Bot, Marc, „Technique et art" („Tehnică şi artă"), în *Encyclopaedia Universalis*, nr. 17, 1985.

„Les Preludes. Simples documents" („Preludiile. Simple documente"), în *Le Théâtred Art*, revistă-program nenumerotată, martie 1891, Bibliothèque Nationale, RT 3683.

Quillard, Pierre, „De l'inutilite absolue de la mise en scene exacte" („Despre inutilitatea unei regii exacte"), în *Revue d'Art dramatique*, 1 mai 1891.

Shenger, Gilbert, „La Teatrul Artelor, adică la operă, au fost în anul X, câteva debuturi interesante…" în *La Revue d'art dramatique et musical*, 15 ianuarie 1804.

Anatoli SMELLA. NSKI, Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă

Mandelstam, Osip, „Le Bruit du temps" („Zgomotul timpului"), în *Classiques slaves*, ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1972.

Peter STEIN, A construi, a distruge, a reconstrui

Dusigne, Jean-François, Du théâtre d'art à l'Art du Théâtre (De la teatrul de artă la Arta Teatrului), Editions Théâtrales, Paris, 1997.

Inna SOLO VIO VA, Teatrul pentru prima şi ultima dată

Arhivele Stanislavski, Muzeul MHAT, nr. 751. Arhivele Nemirovici-Dancenko, Muzeul MHAT, nr. 2060. Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Sobranie sotchinenii v vosmi tomakh*, vol. 8, Iskousstro, Moscova, 1961.

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Teatrul Artistic din Moscova: căutarea şi avatarurile unui nume

Abalkin, Nikolai, „Dostoianie sovetskogo teatra" („Apanajul teatrului sovietic"), în *Nasledie Stanislavsskogo* (*Moştenirea lui Stanislavski*), Iskusstvo, Moscova, 1953

Aghişeva, Nina „Istoria poslednego bratstra" („Istoria unei ultime fraternităţi") în *Teatr*, nr. 5, 1991.

Armard-Chevrel, Claudine, Le Théâtre Artistique de Moscou (Teatrul de Artă de la Moscova), Editions du CNRS, Paris, 1979.

Brodskaia, Galina, „Nezabâvamy 1905-i. Gorkii Stanislavski", în *Teatr*, nr. 10., 1991.

Dusigne, Jean-François, Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXème siècle (Teatrul de Artă, aventură europeană în secolul al XX-lea), Editions Théâtrales, Paris, 1997.

Efremov, Oleg, „O teatre edinomâşlennikov" („Despre un teatru de companioni"), în *Rejisserskoe iskusstvo segodnia* (*Arta regizorală astăzi*), Iskusstvo, Moscova, 1962.

Efros, Anatoli, „Bednîi Stanislavski!” („Bietul Stanislavski”), în *Teatr*, nr. 10, 1956.

Gourfinkel, Nina, *Constantin Stanislavski*, L’Arche, Paris, 1955. *Izvestia*, 10 august 1938.

Meyerhold, Vsevolod, „L’acteur du flutur et le biomecanique” („Actorul viitorului şi biomecanica” (1922)), în *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), vol. 2, (1917-1929), La Cite-l’Age d’Homme, col. „Th 20”, Lausanne, 1975.

Meyerhold, Vsevolod, „Scrisoare către O. Meyerhold din 22 iulie 1898”, în *Perepiska 1896-1939*, Iskusstvo, Moscova, 1976.

Nemirovici-Dancenko, Vladimir, „Iz prochlogo” (1936), în *Rojdenia teatra* (*Naşterea teatrului*), Pravda, Moscova, 1989.

Orlov, Yuri, „Organizationnaia sistema MHAT: legendi i faktî” în *Moskovski Nabliudatel*, Nr. 7 – 8, 1992.

Pigeon, Jeanne, *Vassiliev*, *Anatolii maître destage* (*Anatolii Vassiliev*. *maestru de stagiu*), Centrul Internaţional de Pregătire în Artele Spectacolului, Lansman, Bruxelles, 1997.

Prokofiev, Vladimir, Grigori, Kristi, „K sporam o sisteme Stanislavskogo” („Cu privire la disputele despre sistemul lui Stanislavski”), în *Teatr*, nr. 8, 1958.

Radişceva, Olga, *Stanislavski*i *Nemirovici-Dancenko*, *Ist*orila *teatralnâk otnochenii*, 1987-1908, iz. Artist. Rejisser. Teatr, Moscova, 1997.

Smeliański, Anatoli, *Olegefremov*, *teatralnîi portret*, STIL, Moscova, 1987.

Smeliański, Anatoli, Mihail Bulgakov v Hudojestvenoom teatre (Mihail Bulgakovla Teatrul de Artă), Iskusstvo, Moscova, 1989.

Smeliański, Anatoli, „Les chemins tragiques des idées théâtrales en Russie” („Destinele tragice ale ideilor teatrale în Rusia”), în Les *Conferences d’une saison russe* (*Conferinţe ale unei stagiuni ruse*), Actes Sud / Papiers, col. „Apprendre”, Arles, 1995.

Smâşliaev, Valentin, *Petcialno i nehoroşo v nasem teatre*… *Dnevnik 1927-1931*, iz. „Intergraf Servis”, Moscova, 1996

Solodovnikov, Alexandr, „U kolâbeli Sovremennika” („Aproape de leagănul teatrului Sovremennik”), în *Teatr*, nr. 10, 1987

Solovieva, Inna, „Krug Stanislavskovo” („Cercul Stanislavski”), în *Stanislavski v meniaiuşcemia mire* (*Stanislavski şi lumea în schimbare*), Fond Stanislavski/Dialog Bank, Moscova, 1994.

Sresnevski, Igor, „Materiali dlia slovaria drevnerousskogo iazâka” („Materiale pentru vocabularul limbii ruse vechi”), Spb. 1903.
Slovar drevnerouskovo iazâka XI-XIV veki. (*Vocabularul limbii ruse vechi*, *secolele XI-XIV*), Ak. Nauk, Moscova, 1991.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *L'Homme*, *le metteur en scene*, *l'acteur*, (*Omul*, *regizorul*, *actorul*), ed. Du Progres, Moscova, 1963.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Ma vie dans l'art* (*Viaţa mea în art*), L'Âge d'homme, col. TH 20, Lausanne, 1980.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Iz zapisnân knijek v 2-oukh*, *tomakh*, vol. 1, 1888-1991, VIO, Moscova, 1986.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Sobranie socinienii*, vol. 5/1, Iskusstvo, Moscova, 1993.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Sobranie socinienii*, vol. 6, Iskusstvo, Moscova, 1994.
Şverubovici, Vădim, *O starem Hudoistrennom Teatre*, Moscova, Iskusstvo, 1990.
Tolstoi, Lev Nikolaevici, *Şto takoe iskusstvo*? (*Ce e arta*?), „Sovremennik”, Moscova, 1985.
Vinogradov, Viktor, *Istoria slov* (*Istoria cuvintelor*), iz. Tolk, Moscova, 1994.
Worringer, Wilhelm, Abstraction et Einfublung (Abstracţie şi intropatie), Klincksieck, Paris, 1986.
Beatrice PICON-VALLIN, Lacrimile lui Meyerbold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă
Armard-Chevrel, Claudine, Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917) (Teatrul Artistic din Moscova (1898-1917), Editions du CNRS, Paris, 1979.
Bahruşin, I.Stanislavski şi Meyerhold”, în *Vstreci's Meyerhol dom*, (*întâlniri cu Meyerhold*), Maşa Valenţei, P. Markov, B. Rostoţki, A. Fevralski, N. Ciuhin (ed.), VIO, Moscova, 1967.
Feldmann, O.M. (ed.) Vsevolod Meyerhold. Nasledie. Autobiograficeskie materiali Dokumenti (1891-1903), Obiectiniennoie gumanitarnoie ozdatelstrp, Moscova, 1998.
Gorki, Maxim, „Scrisoare către Cehov”, octombrie 1900, Durâlin, în *S. Moskovski Hudejestrennîi Teatr*. *Bibliograficeskii ukazatel* (*1898-1936*), Moscova-Leningrad, 1939.
Krâjitski, G., *K. Mardjanov 1873-1933*, Moscova-Leningrad, Gos.

Izd. Iskusstvo, 1946.

Meyerhold, Vsevolod, „Gloses du Dr Dapertutto", în *Liubov k triom apel sinam* (*Dragostea celor trei portocale*), nr. 4 – 5, Petersburg, 1914.

Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre* (*Despre teatru*), 1891-1917, vol. 1, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.

Meyerhold v ruskoi teatral noi kritike, 1892-1918, RIH, ART, Moscova, 1997.

Nemirovici-Dancenko, Vladimir, „Scrisoare către Cehov", 25 aprilie 1898, în *Izbrannie pizma*, Iskusstvo, Moscova, 1954.

Nemirovici-Dancenko, Vladimir, scrisoare adresată „Membrilor confreriei MHAT", iulie 1902, în *Izbranâie piş* mă, Iskusstvo, Moscova, 1954.

Orlov, Yuri, Moskovski Hudoistrennîi Teatr. Legendi ifakti (1898-1917), Moskovskii nabliudatel /ART, Moscova, 1993.

T

Picon-Vallin, Beatrice, Meyerhold, Les Voies de la creation théâtrale (Meyerhold, căile creaţiei teatrale), vol. 17. CNRS Editions, Paris, 1990.

Radişceva, Olga, Nemirovici-Dancenko. Stanislavski. Istoria teatral nâb otnoşenii. 1897-1908, ART, Moscova, 1997.

Rudniţki, Constantin, Russkoie rejisserskoie iskusstvo 1898-1907 (Arta regizorilor ruşi 1898-1907), Nauka, Moscova, 1989.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, „Al doilea caiet 1907-1912", în *Note artistice*, Circe/INS, 1997.

Vahtangov, Evghenii, *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), L'Âge d'Homme, Lausanne, 2000.

Philippe IVERNEL, Georg Fuchs (1868 – 1949) şi Künstler-Theater din München

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Bordas, Paris, 1991.

Rouche, Jacques, *L'Art théâtral moderne*, nouă ediţie, Librairie Bloud et Gay, Paris, 1924.

Alexandros EFKILIDIS, Gordon Craig. Teatrul de artă, un imaginar al artei teatrului

Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

Craig, Edward Gordon, The Art of the Théâtre, Edimbourg-London, 1905, publicat în franceză, E.G. Craig, De l'art du théâtre. Premier dialogue – Le metteur en scene, artiste du

théâtrefutur (Despre arta teatrului, primul dialog – regizorul, artist al teatrului viitorului), traducere de Genevieve Seligman, Ed. Lieutier, Paris, 1942.

Craig, Edward Gordon, Index to the story of my days (Index la povestea vieţii mele), Hulton Press, Londra, 1957.

Craig, Edward Gordon, *Le théâtre en marche* (*Teatrul în mişcare*, ediţie originală: *The Théâtre advancing*, Constable, Londra, 1921), Gallimard, Paris, 1964.

Craig, Edward Anthony, Gordon Craig: The Story of Hislife (Gordon Craig: Povestea vieţii sale), Knopf, New York, 1968.

Craig, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre* (*Despre arta teatrului*, ediţia originală: *On The Art of the Théâtre*, Heineman, London, 1911, 1924), prefaţă de Monique Banu-Borie şi George Banu, urmată de *Souvenirs de Craig* (*Amintiri despre Craig*), convorbire cu Peter Brook şi Natacha Parry, Circe, col. Penser le théâtre, Strasbourg, 1999.

Eynat-Confino, Irene, *Beyond the mask* (*Dincolo de mască*), SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1987.

Innes, Christopher, Edward Gordon Craig. A Vision of Théâtre (Edward Gordon Craig. O viziune asupra teatrului) Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1998.

Le Boeuf, Patrick (ed.), *Craig et la marionnette* (*Craig şi marioneta*) catalog al expoziţiei care a avut loc între 4 mai şi 29 iulie 2009 la Maison Jean Vilar din Avignon, texte de Patrick Le Boeuf, Evelyne Lecucq, Marion Chenetier, Marc Duvillier şi Didier Plassard. Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, Paris, 2009.

„On Theatres and Actors" („Despre teatre şi actori"), *Morning Post*, 1/4/1903, „Theatrical Art", *Morning Post*, 10/11/1903, „The Théâtre. Trade or Art?" („Teatru. Comerţ sau artă?"), *Morning Post*, 26/12/1903.

Robichez, Jacques, Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les debuts de L'CEuvre (Simbolismul în teatru: Lugné-Poe şi începuturile operei), L'Arche, Paris, 1957.

Vacaresco, Hélène, The Bard of Dimbovitza. Roumanian Folk-Songs collectedfrom the peasants by Hélène Vacaresco (Rapsodul Dâmboviţei. Cântece populare româneşti culese de la ţărani de Elena Văcăresc u), traducere în engleză de Carmen Sylva şi Alma Strettell, James R. Osgood, McIlvaine & Co., Londra, 1892 – 97.

Monique Borie Artistul şi/sau meşteşugarul
Copeau, Jacques, Souvenirs du Vieux-Colombier (Amintiri de la Vieux-Colombier), Nouvelles Editions Latines, Paris, 1931.
Copeau, Jacques, *Registres I*, *Appels*, Gallimard, Paris, 1974.
Craig, Edward Gordon, *Le Théâtre en marche* (*Teatrul în mişcare*), Gallimard, Paris, 1964.
Jouvet, Louis, *Reflexions du comédien* (*Reflecţiile actorului*), Librairie théâtrale, Paris, 1952.
Jouvet, Louis, Témoignages sur le théâtre (Mărturii despre teatru), Flaminarion, Paris, 1952.
Jouvet, Louis, Le comédien desincarne (Actorul dezîncarnat), Flaminarion, Paris, 1954.
Strehler, Giorgio, Un théâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), Fayard, Paris, 1980.
Strehler, Giorgio, *Une vie pour le théâtre* (*O viaţă pentru teatru*), Convorbire cu Ugo Ronfani, Belfond, Paris, 1989.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Ma vie dans l'art* (*Viaţa mea în artă*), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980.
Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Notes artistiques* (*Note artistice*), Circe/Théâtre Naţional de Strasbourg, 1997.
Vilar, Jean, De la tradition théâtrale (Despre tradiţia teatrali), L'Arche, Paris, 1955.
Evelyne ERTEL, Teatrul de artă şi repertoriul
Abirached, Robert (ed.), La Descentralisation théâtrale 1 (Descentralizarea teatrală 1), Actes Sud-Papiers, Paris, 1992.
Borgal, Clement, Metteurs en scene (Regizori), Fernand Lanore, Paris, 1963.
Copeau, Jacques, Registres I, Paris, Gallimard, 1974.
Copeau, Jacques, Registres III, Gallimard, 1979.
Copeau, Jacques, Jurnal 1901-1915, Seghers, Paris, 1991.
Copeau, Jacques, Souvenirs du Vieux-Colombier (Amintiri de la Vieux-Colombier), Nouvelles Editions Latines, 1931.
Dullin, Charles, Ce sont les dieux qu'il nous faut (Zeii sunt cei ce ne trebuie), Gallimard, Paris, 1959.
Gontard, Denis, La Descentralisation théâtrale (Descentralizarea teatrului), SEDES, Paris, 1973.
Jouvet, Louis, Témoignages sur le théâtre (Mărturii despre teatru), Flaminarion, 1952.

Jouvet, Louis, Reflexions du comédien (Reflecţiile actorului), Librairie théâtrale, Paris, 1952.

Laurent, Jeanne, La République et les Beaux-Arts, Juillard, Paris, 1955.

Vilar, Jean, Le Théâtre, service public (Teatrul, serviciu public), Gallimard, Paris, 1975.

Monique Bône Transmitere şi tradiţie.

Pentru o şcoală a teatrului de artă

Copeau, *Jacques*, Registres I, Appels, *Gallimard*, *Paris*, *1974*; Registres II, Registres du Vieux-Colombier I, *Gallimard*, *Paris*, *1979*; Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier, *III*, *Gallimard*, *Paris*, *1993*.

Craig, Edward Gordon, Le Théâtre en marche (Teatrul în mişcare), Gallimard, Paris, 1964.

Dort, Bernard, „Un val de hârtie", în Cahiers de la Comedie-Française, ar. 6, iarna 1995-1996, reluat în Le Spectateur en dialogue, Le jeu du théâtre, P.O.L., Paris, 1995.

Jouvet, *Louis*, Témoignages sur le théâtre (Mărturii despre teatru), *Flaminarion*, *Paris*, *1952*.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, Ma vie dans l'art (Viaţa mea în artă), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, Notes artistiques (însemnări despre artă), Circe/Théâtre Naţional de Strasbourg, 1997.

Catherine NAUGRETTE, *Căutări spaţiale*

Armard-Chevrel, Claudine, Teatrul Artistic din Moscova (1898-1917), CNRS, Paris, 1979.

Appia, Adolphe, „L'CEuvre d'art vivant" („Opera de artă vie"), Œuvres complètes, HI, ediţie elaborată şi comentată de Marie-Luise Bablet-Hahn, l'âge d'Homme, Société Suisse du théâtre, Lausanne, 1988.

Chereau, Patrice, „Spaţiul instituţionalizat", în *L'Architecture d'aujourd'hui*. *Les Lieux du Spectacle*, nr. 152, oct-nov. 1970.

Chollet, Jean, „O arhitectură destinată privirii: Sala Richelieu", în *Comedia Franceză*. *Trei teatre în oraş*, Norma, Paris, 1997.

Copeau, Jacques, „O încercare de renovare dramatică. Teatrul Vieux-Colombier", *N.R.F.*, nr. 10, 1913.

Copeau, Jacques, *Appels*, Gallimard, Paris, 1974.

Copeau, Jacques, „Practica teatrului", în *Les Registres du*

Vieux-Colombier, I, Gallimard, Paris, 1979.

Dusigne, *Jean-François*, De la Teatrul de Artă la Arta Teatrului. Antologie de texte fondatoare, *Editions Théâtrales*, *Paris*, *1997*.

Francastel, Pierre, „Este oare teatrul o artă vizuală?" în *Le lieu théâtral dans la société moderne* (*Locul teatral în societatea modernă*), studii reunite şi prezentate de Denis Bablet şi Jean Jacquot, cu colaborarea cu Marcel Oddon, actele Colocviului de la Royaumont, CNRS, Paris, 1961.

Freydefont, Marcel, „Totul nu se leagă neapărat. Eseu despre relaţia dintre arhitectură şi dramaturgie în secolul al XX-lea", în *Le lieu*, *la scene*, *la salle*, *la viile* (*Locul*, *scena*, *sala*, *oraşul*), *Études Théâtrales* 11-12, 1997, Louvain-la-Neuve, 1997.

Loyer, *Emmanuelle*, Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'apres-guerre (Teatrul cetăţean al lui Jean Vilar. O utopie de după război), *PUF*, *Paris*, *1997*.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Ma vie dans l'art* (*Viaţa mea în artJ*), l'âge d'Homme, Lausanne, 1980.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Notes artistiques*, traducere în fr. de Macha Zonina şi Jean-Pierre Thibaudat, „Penser le théâtre", Circe/INS, Strasburg, 1997.

Vitez, Antoine, „Adăpostul sau edificiul", în *L'Architecture d'aujourd'hui*. *Les Lieux du Spectacle*, nr. 199, oct. 1978.

Magali JACQUET, Teatrul de artă şi etica

Bordeaux, Henry, „Viaţa la teatru, *Opera atleţilor*" în *Revue Hebdomadaire*, 24/04/1920, în Fondul Rondel, program şi critică 1919-1920.

Copeau, Jacques, *Registres*, *I*, Gallimard, Paris, 1974.

Copeau, Jacques, *Journal*, *1901-1948*, vol. II, col. „Pour Mémoire", ed. Seghers.

Fond Rondel: culegere de articole de presă despre Vieux-Colombier şi Jacques Copeau. Paris, BNF, Bibliothèque des Arts et Spectacle, 1919-1920.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, „Etica actorului", în *La Revue Théâtrale*, nr. 11, Paris, 1949-1950.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Ma vie dans l'art* (*Viaţa mea în artd*), Ed. de 1 Amicale, ediţia a treia, revăzută şi corectată, 1965.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *La formation du comédien*

(*Formarea actorului*), Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979.

Maria-Ines ALIVERTI, Internaţionalizarea teatrului de artd

Appia, Adolphe, *Œuvres complètes* (*Opere complete*) de UI, 1906-1921, Société Suisse du Théâtre – L'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.

Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

Bablet, *Denis*, L'Esthétique generale du decor de théâtre de 1870 a 1914 (Estetica generală a decorului de teatru din 1970 până în 1914), *Editions du CNRS*, *Paris*, *1989*.

Bablet, Denis (ed.), „Meyerhold, Wagner şi sinteza artelor", mL CEuvre d'art totale (Opera de artă totală), studii reunite de Editions du CNRS, Paris, 1995.

Bakshy, Alexander, The Path of the Modern Russian Stage and other Essays, Cecil Palmer and Hayward, Londra, 1916.

Bakshy, *Alexander*, The Théâtre Unbound. A Plea on behalf of the III used: the Actor, the Stage and the Spectator; also an Appeal to the Dramatist that he may assist to their Freedom and thus obtain his own Salvation, *Cecil Palmer*, *Londra*, *1923*.

Carter, Huntly, The New Spirit în Drama and Art, Frank Palmer, Londra, 1912.

Carter, Huntly, The Théâtre of Max Reinhardt, Mitchell Kennerley, New York, 1914.

Carter, Huntly, The New Théâtre and Cinema of Soviet Russia, Chapman and Dodd Ltd, Londra, 1924.

Cheney, Sheldon, The New Movement in the Théâtre, Mitchell Kennerley, New York, 1914.

Cheney, Sheldon, „The International Exhibition in Amsterdam", în Théâtre Arts Magazine, VI, 2, aprilie 1922.

Copeau, Jacques, „Reînnoire", Masques, I, februarie 1945.

Copeau, Jacques, „Adolphe Appia şi Arta scenei" (1928), în Cahiers Renaud-Barrault, IU, 10, 1955.

Copeau, Jacques, Registres III, Les Registres du Vieux-Colombier I, ed. de M. – H-Daste şi Michel Saint-Dénis, Gallimard, Paris, 1979.

Copeau, Jacques, Registres IV, Les Registres du Vieux-Colombier, II, America, Gallimard, Paris, 1984.

Craig, Edward Gordon, Katalog über verschiedene Entwiirfe fur Szenen und Kostume fur das Theater und einige Zeichnungen „Englischer Landszenen Friedmann § Weber, Berlin, 1904.

Craig, Edward Gordon, „Some Evil Tendencies of the Modern Théâtre", *The Mask*, I, 8, octombrie 1908.

Craig, Edward Gordon, *Towards a New Théâtre* (*Către un nou teatru*), J.M. Dent and Sons, Londra şi Toronto, 1913.

Craven, Arthur Scott, „Modern Scenic Art", în *The Stage Yearbook*, Londra, 1914.

Deutsche Kunst und Dekoration, 1904 – 5, VIII – Band XVI, aprilie septembrie 1905.

Dusigne, Jean-François, Le Théâtredărt. Aventure européenneau XX siècle (Teatrul de Artă. O aventură europeană în secolul al XX-lea), Editions Théâtrales, Paris, 1997.

Erler, Fritz, „Reforma scenică la Künstler-Theater din München", *Mercure de France*, Paris, 1 februarie 1910.

Fletcher, Ifan Kyrle; Rood, Arnold, *Edward Gordon Craig*. *A Bibliography*, The Society for Théâtre Research, Londra, 1967.

Jacobsohn, Siegfried, *Max Reinhardt*, Erich Reiss, Berlin, 1910.

Koch, Alexander (ed.), Deutsche Kunst und Dekoration, la început cu subtitlul Illustrierte Monatshefte fur moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und kiinstlerische Frauenarbeiten, Darmstadt, 1897 – 1934.

La Revue d'Histoire du Théâtre, X, 3, iulie-septembrie, 1958.

Moderwell, Hiram Kelly, *The Théâtre of Today* (*Teatrul de azi*), John Lane, Londra, New York, 1914.

Moudoues, Rose-Marie, Jacques Rouche şi Edward Gordon Craig", Revue d'Histoire du Théâtre, Paris, X, iulie-septembrie, 1958.

Picon-Vallin, Beatrice (ed.), B. Meyerhold, Vsevolod, Scrieri despre teatru, vol. I, (1891-1917, Ed. l'âge d'Homme, Lausanne; 1973, 1975, 1980, 1992, 2001, 2009.

Picon-Vallin, Beatrice, Meyerhold, Editions du CNRS, Paris, 1990.

Rouche, Jacques, L'Art théâtral moderne (Arta teatrală modernă), colecţia „Grande Revue", E. Cornely, Paris, 1910.

Sayler, Oliver M., Max Reinhardt and his Théâtre, Mitchell Kennerley, New York, Brentano's, 1924.

The Mask, A Monthly Journal of the Art of Theater (I, 1908-1909), devine A quarterly illustrated journal of the art of the theater (II-VII, 1909-1915), o întrerupere din 1915 până în 1918, apoi devine A monthly leajlet of the art of the theater (VHI-1918-1919),

întrerupt din 1919 până în 1923, devine An illustrated journal of the art of the theater (IX, 1923), devine An illustrated quarterly of the art of the theater (XXV, 1924-1929); The Mask, 1, 8, octombrie 1908; I, 2, aprilie 1908; III, 1 – 3 iulie 1910; I, 11, ianuarie 1909; II, 7 – 9, ianuarie 1910.

Theaterkunst Ausstellung. Katalog, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1914.

Siro FERRONE, Piccolo Teatro din Milano, „comunitate" şi „bottega".

Apollonio, Mario, Storia, dottrina, prassi del coro, Morcelliana, Brescia, 1956.

Copeau, Jacques, „Pentru salvarea teatrului de artă", în Le Temps, 5 septembrie 1932.

Copeau, Jacques, „The spirit of the Little théâtre", 1917 în Cahiers Renaud-Barrault, II, 4, 1954.

Grassi, Paolo, „Marcello, un amico", în Marcello Moretti, prezentat de P. Grassi, G. Strehler, R. Jacobbi, Quaderni del Piccolo Teatro, nr. 4, Milano, 1962.

Grassi, Paolo, „Teatro pubblico servizio", mAvanti! 25 aprilie 1946.

Grassi, Paolo, „Tragici dilemmi liberali", în Arte e spettacolo, 2 ianuarie 1946.

Grassi, Paolo, „Îl teatro moderno al servizio della comunită", în *Pirelli*, februarie 1953; P.

Grassi, Paolo, „La riposta di Paolo Grassi", în II nuovo corriere, 16 iunie, 1953.

Grassi, Paolo, Quarant'anni dipalcoscenico, editat de E. Pozzi, Mur* sta, Milano, 1977.

Guazzotti, Giorgio, „Problemi del teatro italiano", în Società, 1 februarie 1954.

Meldolesi, *Claudio*, Fundamenti del teatro italiano. La generazione dei regişti, *Sansoni*, *Florenţa*, *1984*.

Po, M.Visconti nel ricordo di Strehler", în Corner della Sera, 25 martie 1976.

Silvio D'Amico, „Paleoscenico girevole", în Tribuna, 23 ianuarie 1940.

Squarzina, Luigi, „Nascita apogeo e crisi della regia înţesa come istanza totalizzante", în Problemi del linguaggio teatrale, ed.

Caracciolo, Genova, Teatro Stabile, 1974.

Strehler, Giorgio, Io, Strehler, Una vita per il teatro. Conversazioni con UgoRonfani, Milano, Mursia, 1977.

Strehler, *Giorgio*, Un théâtre pour la vie. Reflexions, entretiens et notes de travail, *Fayard*, *Paris*, *1980*.

Terzoprogramma, nr. 2/3, 1973.

George BANU, Piccolo Teatro, model modern al teatrului de artă

Strehler, *Giorgio*, Un théâtre pour la vie (Un teatru pentru viaţă), *Fayard*, *Paris*, *1980*.

Strehler, Giorgio, Une vie pour le théâtre (O viaţă pentru teatru), Convorbire cu Ugo Ronfani, Belfond, Paris, 1989.

Jana PATOCKOVĂ, Otomar Krejca: teatrul de artă şi politica

Bablet, Denis, „Trei surori", în Otomar Krejca în P. Brook, vol. X, Les Voies de la cretion théâtrale, Ed. du CNRS, Paris, 1982.

Burian, Emil František, în Program D 41, nr. 1, Praga, 8 august 1940.

Cerny, Jindrich, Otomar Krejca, Orbis, Praga, 1964.

Krejca, Otomar, „Ce-je reziserismus" („Dominanţa regizorului"), în *Divadelni zâpisnik*, I, Praga, 1945-1946.

Krejca, Otomar, „Discurs introductiv la cea de a IV-a întâlnire a Uniunii artiştilor de teatru cehoslovaci", Svaz ceskoslovenskych divadelniku, Praga, 1969.

Krejca, Otomar, „Teatrul ca atelier" comunicare la Congresul ÎŢI, Praga, 11 iunie 1968, publicată în „Otomar Krejca şi Teatrul Za branu din Praga", supliment al revistei Travail théâtral, l'âge d'Homme, Lausanne, 1972.

Krejca, Otomar, „Divadia je pro politika škoda", extras din interviuri autobiografice de Otomar Krejca din anii 1989-1997, adunat de Ladislava Petiskovam în *Faust*, de J.W. Goethe, carte-program al spectacolului pus în scenă la Narodni divadlo, Praga, 1997.

Kundera, Milan, în Le Point, Paris, 3 aprilie 1978, text reluat în Stepâńska 35, Nouvelle Revue française de Prague, Praga, 1 – 3/98.

Machonin, Sergej, „Lorenzaccio", în Divadelni novirty, nr. 5. an XHI, Praga, 5 noiembrie, 1969.

Monmarte, Daniele, „Honzi şi Burian, structuralism şi Gesamtkunstwerk", în L'CEuvre d'art totale, studii reunite de Denis Bablet, coordonate şi prezentate de Elie Königson, Ed. du CNRS, coli, Arts du spectacle, Paris, 1995.

Mráček, Vladimir, Lorenzaccto", în Divadlo, nr. 1, Praga, 1970.

Picon-Vallin, Beatrice, „Trei surori", în O. Krejca, P. Brook, Les Voies de la creation théâtrale, vol. X, Studii, texte şi mărturii reunite şi prezentate de Denis Bablet, Ed. du CNRS, Paris, 1982.

Suchomelova, Jaroslava, „Divadlo Za branu v Bine", în Mladă fronta, 19 iulie, Bino, 1969.

Voytech, I.încă o dată despre tema artei şi a politicii", în Divadlo, nr. 4, Praga, 1969.

Anne-Françoise BENHAMOU, Patrice Chereau: utilul şi frivolul. Simţ acut al plăcerii şi culpabilitate a neputinţei

Aslan, Odette (ed.), Chereau, Les Voies de la cretion théâtrale, vol. XIV, Ed. du CNRS, Paris, 1986.

Chereau, Patrice, convorbire cu Emile Copfermann, *Travail théâtral*, Nr. XI, Lausanne, aprilie-iunie 1973.

Dort, Bernard, „Patrice Chereau sau capcana teatrului", în *Théâtre reel*, Seuil, Paris, 1971.

Koltes, Bernard-Marie; Regnault, François, „Note sur l'image a defaire", în la *familie* des *ori ies* (*Familia urzicilor*), Beba/Nanterre-Amandiers, Paris, 1983.

Madral, Philippe, Le Théâtre hors les murs (Teatrul în afara zidurilor), Ed. du Seuil, Paris, 1969.

Poirot-Delpech, Bertrand, *Jielâche* la moştenitorii lui Vilar", *Le Monde*, 13 iulie, 1972.

Nathalie LEGER, Antoine Vitez: reîntoarcerea la teatrul de artă

Audi, Paul, *L'Autorite de lapensee* (*Autoritatea gândirii*), „Perspectives scientifiques", PUF, Paris, 1997.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, traducerea în franceză a lui Gerard de Nerval, Folio, Gallimard, Paris, 1979.

Mallarmé, Stéphane, Scrisoare către Eugene Lefebure, 27 mai 1867, publicată în *Corespondenţă completă*, *1862-1871*, *Scrisori* despre *poezie*, prefaţă de Yves Bonnefoy, ediţie de Bertrand Marchal, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1995.

Rachilde, Marguerite Eymery, „Despre Fondarea unui Teatru de Artă", *Théâtre d'Art*, nr. 1, 1891.

Vitez, Antoine, „Reflecţii despre Şcoală", în *L'Artdu théâtre*, nr. 8, iarna 1987 – primăvara 1988.

Vitez, Antoine, dialog cu Jean-Pierre Thibaudat, în *Théâtre en Europe*, nr. 18, septembrie 1988.

Vitez, Antoine, dialog cu Josanne Rousseau, *Revue* nr. 4, 1983.

Vitez, Antoine, „Descriere a unei pedagogii a actorului", *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), 1, *Şcoala*, P.O.L., Paris, 1994.

Vitez, Antoine, *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), 4, La Scene, 1983-1990, P.O.L. Paris, 1994.

Vitez, Antoine, *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), 1, La Scene, 1954-1975, P.O.L. Paris, 1995.

Vitez, Antoine, *Jurnal inedit*, arhive IMEC (Institut des Mémoires de l'Edition contemporaine).

George BANU, Luc Bondy, amant al teatrului de artă

Bondy, Luc, „Puiser à l'intérieur du théâtre" („A trage seva din interiorul teatrului"), în *L'Art du théâtre*, Actes Sud/Théâtre Naţional de Chaillot, n° 2/3, 1985-1986.

Bondy, Luc, „Mettre en scene dans la langue dans laquelle on rêve" („A pune în scenă în limba în care visezi"), în *Art Press*, număr special *Teatru*, fără dată.

Bondy, Luc, „Obsession fin de siècle" („Obsesie de sfârşit de secol"), în *Le Monde*, 4 martie 1993.

Bondy, Luc, „Ainsi dit Luc Bondy" („Aşa spune Luc Bondy"), în *Liberation*, 15 martie 1993.

La fete de l'instant: dialogues avec Georges Banu (Sărbătoarea clipei: dialoguri cu George Banu), Actes Sud, Academie Experimentale des Théâtres, Arles/Paris, 1996.

Laurent GAUDE, Robert Wilson şi teatrul de artd: un străin sau un moştenitorţ

Alternatives théâtrales, Academia Experimentală a Teatrelor, nr. 52 – 53 – 54, decembrie 96/ianuarie 97. Reluat în parte la Editura Actes Sud, în 2005. Apărute în volumul cu titlul de *Repetiţiile şi teatrul reînnoit*, *secolul regiei*, în cadrul şi cu sprijinul Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, Nemira, Bucureşti, 2009.

Dusigne, Jean-François, *De la Teatrul de Artă la Arta teatrului*, Ed. Théâtrales, Paris, 1997.

Wilson, Robert, „À-propos de *Doctor Faustus light the lights*, aprilie 92", în *Théâtre public*, Gennevilliers, nr. 106, iunie/iulie 1992.

Wilson, Robert, „Wilson după Wilson", în *Théâtre Public*, Gennevilliers, nr. 106, iunie/iulie 1992.

Wilson, Robert, „O viaţă în prisma teatrului", în nr. 1 al revistei *Mouvement*, Paris, iunie-iulie 1998.

Ion CAZABAN, Liviu Ciulei între convenţia sugestivă şi concretul expresiv

Ciulei, Liviu, *Cu gândiri şi cu imagini*, Ed. Igloo, Bucureşti, 2009.

Ciulei, Liviu, „Teatralitatea picturii de teatru" în *Teatrul*, 2/1956.

Ciulei, Liviu, „Căutări arhitectonice în teatru", în *Teatrul*, 5/1956.

Ciulei, Liviu, „Teatralizarea decorului", în *Arta plastică*, 3/1957.

Ciulei, Liviu, „Profesiunea de regizor", în *Contemporanul*, 45/1960.

Ciulei, Liviu, din interviul publicat în *Gazeta literară*, 53/1961.

Ciulei, Liviu, din interviul publicat în *Gazeta literară*, 46/1964.

Ciulei, Liviu, „Pasionantul drum spre realism", în *Teatrul*, 1/1965.

Ciulei, Liviu, răspuns la ancheta revistei *Teatrul*, 12/1967.

Ciulei, Liviu, în *Flacăra*, 10/1968.

Ciulei, Liviu, în *Travail théâtral*, 1/1970.

Ciulei, Liviu, în *Teatrul*, 6/1975.

Comarnescu, Petru, *Scenografia*, în *Teatrul*, 6/1957.

Gheorghiu, Mihnea, „Shaw şi istoria păcii", în *Contemporanul*, 23/1958.

Ghiţulescu, Gheorghe, *Furtuna – testamentul lui Shakespeare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985.

Moisescu, Valeriu, „Nu imit natura, lucrez ca ea", în *Teatrul*, 5/1965.

Silvestru, Valentin, în *Teatrul*, 1/1965.

George BANU, Pintilie, un teatru de artă implicat

Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, Humanitas, Bucureşti, 2003. Ediţia franceză: *Bric-ă-brac. Du cauchemar reel au realisme magique*, (*De la coşmarul real la realismul magic*), traducere şi note de Marie-France Ionesco, Ed. L'Entretemps, Montpellier, 2009.

Mirella PĂTUREAU, David Esrig – un alchimist al teatrului existenţial

Aslan, Odette, Paris, capitale mondiale du théâtre. Théâtre des Nations (Paris, capitală mondială a teatrului. Teatrul Naţiunilor), CNRS Editions, col. Arts du spectacle, Paris, 2009.

Bablet, Denis, „Vitalite du théâtre roumain" („Vitalitatea teatrului românesc"), în *Les Lettres françaises*, Paris, nr. 1212, 13-19 decembrie 1967.

Esrig, David, Commedia dell'arte – Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels (Commedia dell'arte – o istorie în imagini a artei spectacolului) – Nordlingen, 1985.

Esrig, David, „Meyerhold ou la mythologie moderne de la creativite" („Meyerhold sau mitologia modernă a creativităţii"), în *Meyerhold. La Mise en scene dans le siècle* (*Meyerhold. Regia în secolul XX*), Acte ale simpozionului organizat la Paris de LARAS, CNRS, 6 – 12 noiembrie 2000, OGI, Moscova, 2001.

Esrig, David, „Jouer l'essence et non pas l'apparence" („Să joci esenţa, şi nu aparenţa"), în *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, nr. 88, trimestrul 2, 2006.

Esrig, David, „Nu orice ţipăt e teatru", în *Evenimentul zilei*, Bucureşti, nr. 5611, 5 august 2009.

Naum, Gellu, *Mein miider Vater*, Inszenierung von David Esrig (*Tatdl meu cel obosit*, regia de David Esrig), http://vids. myspace.com/ index. din? fuseaction = vids. individual & videoid = 101895517.

Pătureau, Mirella, „Le Philosophe chien ou l'intellectuel roumain face a ses demons" („Filosoful câine sau intelectualul român faţă în faţă cu demonii săi"), în *Théâtre Public*, număr dedicat lui Denis Bablet (1930-1992), Gennevilliers, nr. 173, aprilie-iunie 2004.

Silvestru, Valentin, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Mircea MORARIU, Valeriu Moisescu – Regia de teatru ca regie activă

Alexandrescu, Mircea, în *Teatrul*, 10/1960.

Anghel, Paul, „Procesele dictaturii în teatru – Pe rol: întunericul (Gluga pe ochi) la Teatrul Bulândra", în *Teatrul azi*, 2/1990.

Cazaban, Ion, *Caragiale şi interpreţii săi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.

Ciulei, Liviu, „Teatralizarea picturii în teatru", în *Teatrul*, 2/1956.

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. HI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Houellebecq, Michel; Levy, Bernard-Henri, *Inamici publici*, Polirom, Iaşi, 2009.

Mândrie, Emil, în *Contemporanul*, 21 februarie 1964.

Moisescu, Valeriu, „Unitatea de concepţie a spectacolului contemporan", în *Contemporanul*, 1962.

Moisescu, Valeriu, „… eu am văzut idei” în *Teatrul*, 10/1963.

Moisescu, Valeriu; „Dinamizarea ideii prin regia activă”, în *Teatrul* 12/1967.

Moisescu, Valeriu, *însemnările contradictorii*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 1999.

Moisescu, Valeriu, *Persistenţa memoriei*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu” şi revista *Teatrul azi*, Bucureşti, 2007.

Moisescu, Valeriu, „Reflexions sur la mise en scene des comedies de I.L. Caragiale et M. Sebastián”, în *Revue roumaine d'Histoire de l'Art – Serie Théâtre*, *Musique*, *Cinema*, Tom XIII; Editura Academiei RSR.

Morariu, Mircea, *Tribuna*, 3 august 1989.

Parhon, Victor, *Ramuri*, nr. 4, aprilie, 1969.

Popescu, Marian, Scenele teatrului românesc 1945 – 2004. De la cenzură la libertate, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004.

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2000.

Silvestru, Valentin, *Carte despre Toma Caragiu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Silvestru, Valentin, *Ora 19.30*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Stanca, Radu, „Reţeatralizarea' teatrului”, în *Teatrul*, 4/1956.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Munca actorului cu sine însuşi*, Ed. de Stat pentru Literatura şi Arta, Bucureşti, 1956.

Stanislavski, Constantin Sergheevitei, *Actorul se pregăteşte*, p. a D-a.

Teodorescu, Crin, „Spre o poezie a teatrului”, în *Teatrul*, *7/1967*.

Vodă Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

Prezentarea autorilor

Au colaborat la acest volum:

Maria-Ines Aliverti – Profesor de istoria artei, Universitatea din Pisa, Italia. A publicat la *naissance de l'acteur moderne*. *L'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, colecţia „Le temps des images”, 1998.

Marie-Christine Autant-Mathieu – Cercetător principal ARIAS/ CNRS, (*directeur de recherche*), specialist în teatrul rus şi sovietic contemporan. A publicat: *Le Théâtre soviétique durant le degel*, CNRS Editions, 1993, *Le Théâtre de Boulgakov*, L'Âge d'Homme, 2000,

Stanislavski. *La ligne des actions physiques*, L'Entretemps, 2000. A condus mai multe lucrări colective, printre care *Le Théâtre d'Art deMoscou*. *Ramifications*. *Voyages*, CNRS Editions 2005.

George Banu – Profesor la Universitatea Paris EI, Sorbonne Nouvelle şi la Universitatea din Sibiu (Secţia Teatru). Co-director al revistei *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, director al colecţiei „Le Temps du théâtre" la Editura Actes Sud, Arles. Autor a numeroase volume consacrate scenei contemporane, printre care recentele *Miniatures theoriques*, Actes Sud sau *Shakespeare*, *Le monde est une scene*, Paris, Gallimard, 2009. Preşedinte de onoare A.I.C.T. (Association Internaţionale des Critiques de théâtre) şi *Doctor bonoris causa* al mai multor universităţi europene.

Anne-Françoise Benhamou – După o teză de doctorat cu Bernard Dort (*La mise en scene de* Racine *de Copeau a Vitez*), principalele sale publicaţii sunt dedicate teatrului lui Bernard-Marie Koltes şi operei scenice a lui Patrice Chereau. Îşi continuă cariera universitară şi participă în mod regulat la activitatea teatrală ca asistentă de regie şi dramaturg sau colaborator artistic. Din 1993 acompaniază o mare parte din spectacolele lui Stéphane Braunschweig, fiind, din 2001 până în 2008, consilier artistic şi pedagogic la Teatrul Naţional din Strasbourg şi redactor-şef al revistei *Outre Scene*, publicată de iNS.

Monique Borie – Profesor la Universitatea Paris HI, Sorbonne Nouvelle, a semnat mai multe lucrări de specialitate: *Antonin Artaud*, *le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, col. „Bibliothèque des Idées", 1989 / *Antonin Artaud*. *Teatrul şi întoarcerea la origini*, Iaşi, Polirom, 2004 şi *Le Fantome ou le théâtre qui doute*, Actes Sud/Academie experimentale des théâtres, 1997 / *Fantoma sau îndoiala teatrului*, Iaşi, Polirom, 2007.

Ion Cazaban – Critic şi istoric de teatru; direcţii de cercetare: curente teatrale, regia şi scenografia spectacolului; lucrări publicate:

Caragiale şi interpreţii săi (1985); Scena românească şi expresionismul (CD, „Cartea virtuală" 2000); Crin Teodorescu (2001); Paul Bortnovski (2003); Antologia textelor teatrale suprarealiste (2005) şi Dan Jitianu şi bucuria comunicării (2008).

Catherine Naugrette – Profesor la Universitatea Paris DI, Sorbonne Nouvelle, specialistă în estetica spectacolului. A publicat: *Paysages devastes*. *Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circe, 2004;

Esthétiques théâtrales, Paris, Armand Collin, 2005.

Jean-François Dusigne – Între 1983 şi 1990, actor la Théâtre du Soleil. Profesor la Universitatea Paris VIII – Saint-Dénis. A publicat *Le Théâtre d'Art*, *aventure européenne au XX siècle*, Paris, Editions Théâtrales, 1997, *L'Acteur naissant*. *La Passion du jeu*, Paris, Editions Théâtrales, 2008. Co-director din 1999 al asociaţiei ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur) la Cartoucherie de Vincennes.

Alexandros Efklidis – Studii de teatrologie la Salonic şi Paris. Este autorul unei teze de doctorat despre Gordon Craig, predă istoria teatrului la Departamentul de Teatru al Universităţii Aristotel din Salonic şi la Şcoala de Artă Dramatică din Atena. În paralel cu activităţile sale academice, Alexandros Efklidis desfăşoară o carieră de regizor de teatru liric. A lucrat pentru Teatrul Naţional al Greciei de Nord (2003), Festivalul din Atena (2007), Opera din Salonic (2008), Festivalul Klangspuren de la Insbruck (2007). A semnat articole şi studii de specialitate în Franţa şi Grecia.

Evelyne Ertel – Conferenţiar la Universitatea Paris HI, Sorbonne Nouvelle. Numeroase articole şi cronici teatrale în reviste de specialitate (*Théâtre/Public*, *Outre Scene*, *Registres*). Semnează volumele: *Le Théâtre du Compagnol*, Paris, Nizet, 2000, *Agamemnon*, *Eschyle*, libret şi CD, Paris, CNDP, 2008.

Siro Ferrone – Profesor de istoria teatrului la Universitatea din Florenţa, Italia. Autor dramatic şi critic de teatru, editează revista *Drammaturgia*. Cofondator în 1999 al Festivalului l'Arlecchino d'oro, la Mantua. Printre publicaţiile sale: *Arlequin – Vie et Aventures de Tristano Martinelli*, L'entretemps Editions, 2008.

Laurent Gaude – Dramaturg şi romancier, câştigător al Premiului Goncourt în 2004 pentru romanul *Le Soleil des Scorţa*, ed. Actes Sud. Acelaşi editor îi publică piesele de teatru, printre care *Oirysos le furieux*, 2000, şi *La Mort du Roi Tsongor*, *Le Tigre bleu de l'Euphrate* în 2002.

Florica Ichim – critic de teatru şi film, redactor-şef al revistei *Teatrul azi*. Ca preşedintă a Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu", a editat peste 50 de volume de teatru. A lucrat în presa cotidiană timp de patru decenii şi a colaborat cu principalele publicaţii culturale din ţară. În 1996, Senatul UNITER i-a acordat Premiul pentru întreaga activitate. A îngrijit importante ediţii ale operelor lui Camil Petrescu. Este autoarea volumelor *George Constantin şi comedia sa umană*

(1999), *De vorbă cu Vlad Mugur* (2000) şi *Conversaţie în şase acte cu Tompa Gdbor* (2003). I s-a decernat, în

1990, Courage Award de către Asociaţia Mondială a Femeilor din Mass-Media.

Philippe Ivernel – Profesor emerit la Universitatea Paris VIII – Saint-Dénis, cercetător asociat CNRS, specialist în Brecht, în teatrul german şi în teatrul de intervenţie. A predat la Universitatea Catolică din Louvain, Belgia, şi a tradus numeroase piese de teatru, printre care texte de Peter Weiss şi Rainer W. Fassbinder.

Magali Jacquet – Profesor de teatru şi cercetător francez.

Nathalie Leger – Director adjunct al Institutului IMEC (Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine). A fost curator al expoziţiei „Le Jeu et la Raison", consacrată lui Antoine Vitez (Festival d'Avignon 1994), şi apoi al expoziţiilor consacrate lui Roland Barthes şi Samuel Beckett. A condus ediţia în cinci volume *Écrits sur le théâtre* de Antoine Vitez (POL 1994 – 98).

Mircea Morariu – Profesor de literatură franceză la Catedra de limba şi literatura franceză şi germană a Facultăţii de Litere – Universitatea din Oradea. Profesor universitar asociat de istoria teatrului românesc la secţia Artele spectacolului de la Facultatea de Muzică – Universitatea din Oradea. Titularul rubricilor de cronică teatrală şi de carte de teatru ale revistei *Familia*, colaborator permanent al revistei *Teatrul azi*. Este autorul volumelor: *Sur l'effet de spectacle*, *L'effet de spectacle de Diderot a Ionesco*; *Le discours littéraire dans la France du XVI Ie siècle* –, *Signe visuel chez Mallarmé* –, *Le théâtre français au XVHe siècle* –, *Mihai Mâniuţiu – ipostaze* esenţiale –, Carte cu Gina Patrichi; Teatrul şi cărţile lui –, Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet şi mai departe.

Mirella Nedelcu-Patureau – Inginer-cercetător la ARIAS/CNRS, traducător şi critic de teatru RFI Paris, redacţia română. Susţine o teză de doctorat în 1985 în studii teatrale la Paris III, Sorbonne Nouvelle (*Intellectuels et Pouvoir*. *Histoire d'une confrontation dans le théâtre roumain contemporain*). Studii de specialitate în numeroase lucrări colective publicate la CNRS Editions, l'Âge d'Homme, Bordas. Membră ATLR Paris (Association des traducteurs de langue roumaine) şi responsabilă a rubricii de teatru a revistei *Seine et Danube ATLR*, *on line*, http://www.seineetdanube-atir.fr/.

Jana Patockovă – Cercetător şi critic la Institutul de Teatru din

Praga.

Beatrice Picon-Vallin – Beatrice Picon-Vallin este cercetător principal ARIAS / CNRS (*directeur de recherche*), conduce colecţiile „Arts du spectacle" la CNRS Editions, „Th XX" la L'Âge d'Homme, Lausanne şi „Mettre en scene" la Actes sud/Papiers. Specialistă în teatrul rus şi sovietic, scrie despre istoria regiei de teatru, problema jocului actorului şi a raporturile teatrului cu alte arte. Principale lucrări: *Meyerhold*, CNRS Editions, colecţia Les Voies de la creation théâtrale, vol. 17, Paris, 1990/2004, şi ediţia în patru volume a *Scrierilor despre teatru* ale lui V. Meyerhold, L'Âge d'Homme, 1973-1992.

Anatoli Smeliański – Profesor şi doctor în studii teatrale, rector al Şcolii – Studio a Teatrului de Artă şi director artistic adjunct la Teatrul de Artă din Moscova. Este coeditor al *Operelor complete* ale lui Stanislavski, reeditate între 1988 şi 1999; a publicat numeroase lucrări de istorie a teatrului rus, printre care: *M. Bulgakov şi Teatrul de Artă*, 1986, *Teatrul rus după Stalin*, 1999, *O natură pe cale de dispariţie*, 2002. Susţine în mod regulat conferinţe în universităţi americane şi europene. Autorul unui ciclu de programe de istoria teatrului rus, pe programul de televiziune „Kultura".

Inna Soloviova – Critic şi istoric de teatru, cercetător principal la Şcoala – Studio a Teatrului de Artă din Moscova, profesor la GITTIS. Coredactor şef al noii ediţii de opere complete ale lui Stanislavski, în nouă volume, a publicat caietele de regie ale lui Stanislavski (şase volume, 1980-1994) şi a codirijat publicaţia *Teatrul de Artă*, *100 de ani* (două volume, 1998).

Cuprins

INTRODUCERE 9
Giorgio Strehler: Cele patru cetăţi ale teatrului de artă 11
George Banu: O sută de ani de teatru de artă 28
Jean-François Dusigne: O noţiune ce traversează secolul… 43
POZIŢII 67
Anatoli Smeliański: Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă 69
Peter Stein: A construi, a distruge, a reconstrui 80
Jacques Lassalle: Un imperativ de o nespusă blândeţe 93
Stéphane Braunschweig: Teatrul de artă: o condiţie necesară pentru arta teatrului 105

Yannis Kokxos: Căutaţi teatrul de artă pretutindeni 114
REPERE 121
Inna Solovieva: Teatru pentru prima şi ultima dată 123
Marie-Christine Autant-Mathieu: *Teatrul Artistic* din Moscova: căutarea şi avatarurile unui nume 136
Beatrice Picon-Vallin: Lacrimile lui Meyerhold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă 162
Philippe Ivernel: *Georg Fuchs* şi Künstler-Theater din München 190
Alexandros Efklidis: Gordon Craig. Teatrul de artă, imaginar al Artei teatrului 196
PERMANENŢE 223
Monique Borie: Artistul şi / sau meşteşugarul 225
Evelyne Ertel: Teatrul de artă şi repertoriul 244
Catherine Naugrette: *Căutări spaţiale* 258
Monique Borie: Transmitere şi tradiţie *281*
Magali Jacquet: Teatrul de artă şi etica *295*
Maria-Ines Aliverti: Internaţionalizarea teatrului de artă… *310*
IDENTITĂŢI 341
Siro Ferrone: Piccolo Teatro din Milano:
„Comunitate" şi „bottega" 343
George Banu: Piccolo Teatro, model modern al teatrului de artă 367
Jana Patockovă: Otomar Krejca: teatrul de artă şi politica 382
Anne-Françoise Benhamou: Patrice Chereau: utilul şi frivolul, simţ acut al plăcerii şi culpabilitate a neputinţei 399
Nathalie Leger: Antoine Vitez: reîntoarcerea la teatrul de artă 416
George Banu: Luc Bondy, amant al teatrului de artă 429
Laurent Gaude: Robert Wilson şi teatrul de artă: un străin sau un moştenitor?
IPOSTAZE ROMÂNEŞTI 455
Ion Cazaban: Liviu Ciulei, între convenţia sugestivă şi concretul expresiv 457
George Banu: Pintilie, un teatru de artă implicat 487
Mirella Pătureau: David Esrig – un alchimist al teatrului existenţial 508
Mircea Morariu: Valeriu Moisescu – regia de teatru ca regie

activă 526
Florica Ichim: Vlad Mugur – poet şi novator 556
Bibliografie selectivă 567
Prezentarea autorilor 595
George Banu REPETIŢIILE
traducere din limba francezi de Mirella Nedelcu-Patureau
„Toţi marii reformatori din acest «secol al regiei» care a fost secolul XX o confirmi reînnoirea teatrului depinde de transformarea şi regândirea repetiţiilor. Nu se impune un unic mod de a repeta şi fiecare figură emblematică a scenei îşi inventează modul său propriu de a repeta De aceea noi propunem aici o succesiune de practici care confirmă convingerea că a pune în scenă înseamnă a te confrunta cu experienţa deloc imuabilă şi stereotipată a repetiţiilor. Ele sunt continuu reinventate în funcţie de o epocă, o estetică şi o personalitate. Aici le putem urmări metamorfozele de la Stanislavski şi Meyerhold la Kantor şi Strehler, la Mnouchkine şi Brook, de la Robert Wilson şi Şerban la Gruber, Zholdak, Purcărete, Măniuţiu, Tompa… O constantă se impune, şi ea vine din *Visul*… lui Shakespeare: «Repetă azi ca să joci mâine»! N-a existat niciodată teatru fără repetiţii! Ele sunt exerciţiul ireductibil al scenei şi în secolul regiei ele stau la originea «teatrului reînnoit»”.
Geoh & i Banu
REPETIŢIILE
fi ttatral reînnoit frroikl rtjlci *
George Banu
George Banu SPATELE OMULUI
traducere din limba franceza de Ileana Littera
„De la Diderot la Watteau, de la Stnndberg la Munch, de la Chaplin la Beckett, George Banu, visător lucid, explorează «reversul» nostru, fiinţa noastră marginală şi transgnesivă”.
Jean-Louis Perwer, *Le Monde*
„George Banu ne demonstrează, convingător şi documentat, că spatele unui om poate fi citit şi înţeles la fel ca un «poem încifrat»”.
Jacques Henric, *Art Press*
„Spatele omului ne învaţă să visăm, să descoperim în detaliul unui gest făcut uneori pe furiş câteva dintre tainele lumii”.
Armeoe H & joc, *Le Figaro*
„Un strălucit eseu despre valenţele nesăbuite ale unei posturi

care a traversat discret istoria artei, cu riscul de a trece neobservată".

Gfroret ttunv.

SPATELE OMULUI

Valrie Marchi, L'Oeil

1 „Arta poate şi trebuie să intervină în Istorie" – aceasta era deviza brechtiană – dar şi cea sartreiană – a revistei *Théâtre populaire*.

„Colaj transparent, adică să lipim pe un text un joc care clarifică cel puţin un element din text". În „Descriere a unei pedagogii a actorului", *Écrits sur le théâtre* (*Scrieri despre teatru*), 1. *Şcoala*, p. 106.

1 Declaraţia de la Vieux-Colombier, *în De la Teatrul de Artă la Arta teatrului*, Jean-François Dusigne, ed. cit. p. 46.

Zefirelli). În 1967, la Festivalul BITEF de la Belgrad, *Troilus şi Cressida* primeşte Marele Premiu alături de Grotowski şi Krejca.

5 „Meyerhold sau mitologia modernă a creativităţii", în *Meyerhold La Mise en scene dans le siècle*, ed. cit., p. 423.

2 Ion Cazaban – op. cit., p. 152.